KONSTANTIN UMANSKIJ

NEUE KUNST IN RUSSLAND



NEUE KUNST IN RUSSLAND
1914–1919

VON

KONSTANTIN UMANSKIJ

VORWORT
VON
DR. LEOPOLD ZAHN

MIT 54 ABBILDUNGEN

1 9 2 0

GUSTAV KIEPENHEUER / VERLAG / POTSDAM
HANS GOLTZ / VERLAG / MÜNCHEN



A. Ostroumowa-Lebedewa: Säule vor der Petersburger Börse (Holzschnitt).

Ich will nach Europa fahren, Aljoscha, ich werde von hier aus geradenwegs hinfahren. Ich weiß es ja, daß ich nur auf einen Friedhof fahre, doch auf den teuersten, allerteuersten Friedhof, das weiß ich auch! Teure Tote liegen dort begraben, jeder Stein über ihnen redet von einem so heißen vergangenen Leben, von so leidenschaftlichem Glauben an die vollbrachten eigenen Taten, an die eigene Wahrheit, an den eigenen Kampf und die eigene Erkenntnis, daß ich, ich weiß es im voraus, zur Erde niederfallen, diese Steine küssen und über ihnen weinen werde — wenn auch mit der vollen Überzeugung im Herzen, daß das alles schon längst ein Friedhof ist, und in keinem Fall mehr als das. Und nicht aus Verzweiflung werde ich weinen, sondern einfach aus dem Grunde, weil mir meine Tränen Glück sein werden. Ich werde mich an der eigenen Empfindung berauschen. Die kleinen, klebrigen Frühlingsblätter, den hohen blauen Himmel liebe ich! Hier handelt es sich nicht um Verstand, nicht um Logik, hier liebt man mit dem ganzen Innern, mit dem ganzen Eingeweide, mit dem ganzen Leibe, seine ersten jungen Kräfte liebt man.

Dostojewskij: Die Brüder Karamasow.

Der Strang der Nikolaibahn verknüpft zwei Städte, in denen der Dualismus Rußlands mit symbolhafter Eindringlichkeit sinnfällig wird: Moskau und Petersburg. Moskau, etwa von den Sperlingbergen aus gesehen: ein Organismus, dessen historisches Wachstum kommentarlos begriffen wird. Schichten, die sich konzentrisch um einen Urkern legen, wie Jahresringe eines Baums. Der Kreml umschlossen vom Kitaj-Gorod, vom Bjelyj-Gorod und vom Semljanoj-Wal.

Der Gesamteindruck, vor allem vom Farbigen her bestimmt (Gold und Weiß im hieratischen Zweiklang dominierend), durchaus uneuropäisch. Man

sagt Orient, um das Schwelgerische, Farbige, Irrationelle, Scheherezadenhafte dieses Anblicks zu bezeichnen. Alle diese Eigenschaften am stärksten potenziert in der Wassilij-Blaschenyj-Kathedrale auf dem Roten (will heißen: schönen) Platz vor den Mauern des Kreml. Kleinere und größere turmartige Einzelbildungen um ein Zentralmotiv zusammengedrängt. Formen, die einer märchenhaften Pflanzentropik entlehnt zu sein scheinen. Eine orgiastische Farbenbuntheit. Der Grundriß scharadenhaft. Ein Gemengsel von Einzelzellen auf verschiedene Niveaus verteilt, ohne logische innere Bindung. Alles irrationell, atektonisch, vegetativ. Europäische Ästhetik erweist sich hier unzulänglich. Eine Legende erzählt: der Baumeister dieser Kirche wurde von Iwan dem Schrecklichen geblendet. Damit er nicht mehr imstande sei, etwas ähnlich Schönes zu schaffen. Wie sehr muß diese Kirche dem russischen Schönheitsgefühl entsprochen haben!

Petersburg wird nach Moskau als krasser Antagonismus empfunden. Eine Rasterstadt. Breite, endlose, schnurgerade Straßen, die sich rechtwinkelig kreuzen. Eine eklektische Architektur, die ehrfurchtsvoll nach westeuropäischen Paradigmen schielt, wobei sie sich von altem „Klassischen" am meisten imponieren läßt. So sind der Kasanskaja-Kathedrale die Kolonnaden Berninis in verkümmerter Nachbildung vorgelegt, so schmücken getreue Kopien nach Ghiberti die Tore derselben Kirche, so lehnt sich die Isaaks-Kathedrale an St. Peter in Rom an usw. Unter Alexander I. ist Petersburg eine Empirestadt geworden. Starow baute im römischen Stile (Taurisches Palais), Sacharow im griechischen (Admiralität). Puschkin, begeistert sich für den Plan einer Straße, in der alle historischen Stilarten vertreten sind. Deshalb liebt er auch Petersburg und besingt es im „Mednyj Wsadnik". („Ich liebe dich Tochter von Peters Geist, ich liebe dein nobles und strenges Antlitz".) Nicht der Instinkt eines Volkes hat für diese Stadt den Platz gewählt, sie ist nicht geworden in jahrhundeterlanger Arbeit, gefördert, gerechtfertigt durch geographische Lage und klimatische Vorteile, sondern der diktatorische Wille eines Menschen hat sie in einer sumpfigen, feindlichen Landschaft als Bollwerk wider einen Nachbarstaat errichtet und in zähem Kampf gegen widerstrebende Naturgewalten zu einer Rivalin der alten, organisch gewordenen Zarenstadt Moskau emporgezüchtet.

Man hat Petersburg das Fenster nach Europa genannt; gewiß ein Fenster, aber eines, durch das man nicht nach Rußland hineinsehen kann. Der Newskij-Prospekt führt aus Rußland heraus, nicht nach Rußland hinein.

Am stärksten, am konzentriertesten fühlt man Rußland in Moskau, beim Anblick des Kremls, dieser Zentrale hieratischer und weltlicher Macht,

dort, wo man Orient sagt, um das Uneuropäische, Fremdartige in ein Wort zu bannen. Orient? Eher schon: Nordischer Orient. Aber auch damit deuten wir nur an.

Rußland: Was ist es denn eigentlich? Über China sind wir besser im Bilde wie über dieses osteuropäische Monstrum. Rußland ist etwas Diffuses, Werdendes, Gestaltsuchendes. (Man sagt auch Barbarenland, aber mit einigem Recht nur dann, wenn man mit Flaubert fühlt, daß es nichts Komplizierteres gibt, als einen Barbaren.)

Westeuropäischer Dünkel bemitleidete Rußland als ein zurückgebliebenes Stück Europa, als eine Art Halbfabrikat, dessen Vollendung wir uns nur in einer fortschreitenden Entbarbarisierung, Europäisierung vorstellen können. Wenn auch seit dem 18. Jahrhundert alle diese Sapadniki, die sich unter Zaren, Beamten, Künstlern, Intellektuellen fanden, die „Entwicklung" Rußlands nach diesem hochmütigen Gesichtspunkt Westeuropas bestimmen wollten, so drangen ihre Bemühungen, ihre Experimente und Reformen im Sinne des materialistischen „Fortschritts" doch nicht bis zur Tiefe des russischen Millionenvolkes durch. Der Muschik blieb was er war: ein Gläubiger, der an dem Gefühl seiner Gotteskindschaft nicht irre wird.

Im Namen dieses Muschiks spricht Dostojewskij sein Anathema über Europa aus. Sein Kampf gegen Europa, sein Glaube an die Heilsendung Rußlands hat nichts mit Nationalismus und Chauvinismus zu tun, sondern kommt aus einem religiös gesteigerten Bewußtsein. (Man lese die visionäre Rede, die er 1880 bei der Puschkinfeier in Moskau hielt.) Prophet und Dichter treffen bei ihm wieder zusammen, wie es im Jugendalter aller Kulturen war.

Dostojewskij hat ein neues Evangelium der Menschenliebe verkündet. Seitdem wir es verstanden zu haben glauben, haben wir unseren Hochmut aufgegeben und sprechen von einem russischen Messianismus. Die geistige und künstlerische Bedeutung der russischen Frage (wenn wir sie ganz erfassen: die religiöse Bedeutung) überwiegt heute für uns das politische Moment (das der Aera Bismarck so wichtig war).

So sehen wir heute mit einer viel innerlicheren Spannung auf Rußland. Wir erwarten „ab oriente" neue Offenbarungen — geistige und künstlerische, zu denen wir uns schon zu alt fühlen. Die größten russischen Epiker des 19. Jahrhunderts — Dostojewskij vor allem — sind uns wertvoller geworden als alle Dichtungen westeuropäischer Provenienz. In der bildenden Kunst Rußlands fesselt uns seit Chagall und Kandinskij das leidenschaftliche Ringen um Befreiung aus jahrhundertelangem Epigonentum, die chaotische Genesis einer autochthonen Kunst.

Aus dem Buche, das diese Worte einleiten, erfahren wir, wie dieser Kampf in den Jahren des Krieges und der Revolution weiterging. Noch immer ist es ein Kampf der Instinkte gegen aufgedrängtes Wissen. Die Kräfte, verbraucht zum Werk der Zerstörung, scheinen noch immer nicht für aufbauendes Schaffen auszureichen. Wir staunen über eine ungeheure Aktivität, die ungeduldig nach allen Richtungen ausgreift, vor dem Unmöglichen nicht zurückscheut, vom Tage fordert, was vielleicht nur ein Jahrhundert gewähren kann. Wir bewundern einstweilen die Tapferkeit des Kämpfenden, noch nicht den Triumph des Siegers.

L. Zahn.



Russisches Volksblatt: Szene in einem Dorf.



Boris Grigorjew: Federzeichnung.

Der internationale Austausch der Kunstprodukte, die gegenseitige Kunstinformation, die unmittelbare Berührung des Künstlers mit Kunst und Künstlern anderer Länder, wie es besonders heute die fortschreitende Kultur und Technik ermöglichen, war immer ein bedeutender Faktor in der Entwicklung der Weltkunst.

Die Kriegsereignisse 1914/19 haben nun zur absoluten Stillegung des internationalen geistigen Verkehrs und zur nationalen Isolierung der Kunst geführt. Gleichwohl gilt für jedes Land und jede Nation das gleiche kunsthistorische Moment: Die jähe Entwicklung junger, lebensfähiger Kunstrichtungen, die beschleunigte Entthronung der alten Kunst (der Gesellschaftsgeschmack gilt hier nicht als Kriterium), die dem hastenden Tempo unserer Zeit nicht gewachsen war, während die neue Kunst, aus den Elementen der Hast, der Zerstörung, der Maschine, der Stadt geboren, ihre beste Energie gerade aus diesem Tempo schöpft.

Jetzt, wo die erste Bresche in die chinesische Mauer der Isolierung geschlagen ist, die Mitteleuropa 5 Jahre umzirkt hat, zeigen sich, wenn auch noch unbestimmt, Konturen eines neuen internationalen Kunstlebens. Wir wenigstens wollen hoffen, daß die nächste Zeit im Zeichen einer Korrektion der alten Begriffe einen internationalen Austausch der kulturellen Beiträge bringen wird. Vielleicht beginnt dann eine neue Ära für die Kunst, eine Renaissance, die vor allem international sein wird. Die Entwicklung der modernen Kunst hat mit genügender Anschaulichkeit bewiesen, daß die staubigen Archive der nationalen Kulturen nicht in das Programm der neuen Kunst aufgenommen werden, — denn sowohl das nationale, wie das individuelle Moment werden auf dem Wege zur großen, allmenschlichen Kunst an Bedeutung verlieren. Freilich bildet jedes Land eine eigene Arena des Kampfes der Kunstgeschlechter mit mannigfaltigen Korrelationen der Kräfte, die aus den lokalen nationalpsychologischen und sozialen Bedingungen stammen, aber nur eine Beseitigung der nationalen Konklaven kann diese allmenschliche Kunst ermöglichen.

Noch immer ist Rußland ein unfreiwilliges Tibet, aus dem nur verworrene Kunde dringt. Da mag denn als Ersatz für lebendige Beziehungen zwischen Deutschland und Rußland ein authentischer Bericht über die jüngsten Zustände des russischen Kunstlebens nicht unwillkommen sein.

Das besondere Interesse der deutschen Öffentlichkeit für die russische Kunst und die in dem kommenden internationalen Kunstverkehr wichtigen kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Rußland werden einen solchen Bericht rechtfertigen. Während die vom intensiven Kunstleben des Westens isolierten russischen Künstler auf die Gelegenheit einer näheren Verbindung warten, sieht auch die deutsche Kunstwelt voll Achtung auf die russische Kunst, deren junge Triebe schon vor dem Kriege ihre geistige Tiefe, ihre Lebensfähigkeit und den Wert ihrer positiven Errungenschaften bewiesen haben.

Wir werden uns von den Übertreibungen, zu denen der Westeuropäer in seinen Vorstellungen von russischer Kunst und Kultur so gerne neigt, freihalten und so objektiv wie möglich den deutschen Leser in die russische Kunstwelt einführen, zu der ihn vielleicht kürzere Wege führen als zum siegreichen Westen.

I.

Über die russische Kunst war man im Westen immer sehr mangelhaft unterrichtet. In der Vorstellung Europas lebte der orientale Künstler als ein von aller „höheren" Kultur unberührter Barbar oder als ein Messias, umgeben von der Gloriole schöpferischer Urkraft („ab oriente lux"). Die Kriegsjahre haben dann zwischen der deutschen und der russischen Kunstwelt sorgfältig den Graben des nationalen Chauvinismus ausgeschaufelt. Die nach dem Kriege in Rußland ausgebrochene Revolution war ein weiterer Anlaß zu falschen Ansichten über die gegenwärtigen russisehen Kunstverhältnisse.

In einem Zustand von hermetischer Abgeschlossenheit festgehalten und der schweren Prüfung eines selbständigen organischen Daseins unterworfen, bietet die heutige russische Kunst ein zwar abnormales, jedoch durchaus interessantes Bild. Die politische und kulturelle Blockade hat sich auf dem Gebiete der Kunst nachteilig fühlbar gemacht; das wird auch der russische Künstler, wie sehr er auch von der generativen Unabhängigkeit seines Schaffens überzeugt ist, zugeben müssen. Der Maßstab des russischen Kunstlebens ist etwas bescheidener als der des deutschen, wenn wir als Maß die äußeren Kennzeichen eines solchen annehmen wollen: Die Zahl der Ausstellungen und ihre Besuche, der allgemeine Stand der künstlerischen Aufklärung, die Größe der kunsthistorischen und kunstkritischen Literatur, die Entwicklung der Kunstverlage etc. etc. Rußland besitzt keine „Kunststädte", nicht Hunderte von Ausstellungsvereinen, Dutzende von Akademien und glänzenden Verlagsanstalten. Daß der innere geistige Inhalt der russischen Kunst nicht nur nicht dem ausländischen nachgibt, sondern ihn hie und da in der Intensität des Kampfes um die Errungenschaften der künstlerischen Revolution übertrifft, wird am besten durch die Tatsache bewiesen, daß der europäische Künstler oft aus der rein orientalischen geistigen Tiefe

des russischen Künstlers neue Motive seines Schaffens schöpft. Die gewerkschaftliche Bewegung des russischen Künstlers, sein energischer Kampf um seine sozialen Rechte, seine selbständige administrative Organisationsarbeit in einer autochthonen Kunstrevolution (der ersten der Welt) — verdient dies nicht die Beachtung aller und rechtfertigt es nicht — auf Deutschland bezogen — das gespannte Interesse für russische Kunstschöpfungen und die Hoffnung auf ein enges kulturelles Bündnis zwischen der deutschen und russischen Nation? In 5 Jahren hat die russische neue Kunst einen ungeheueren Weg zurückgelegt, — vom Friedensfuturismus mit seinem Agitationslärm und seinem Reklamegeist, der mit dem „Gesellschaftsgeschmack" und den Traditionen der „heiligen, ewig schönen Kunst" brach, bis zur ernsten künstlerischen Arbeit der letzten Jahre. Diese tritt uns bald analytisch vertieft, bald praktisch im Leben angewandt, entgegen. Das russische Kunstleben steht nicht mehr im Zeichen des Kampfes mit den älteren Kunstgeschlechtern und Traditionen. Hier hat die Jugend siegreich den Kampf durchgeführt. Natürlich befinden sich der Künstler und die Gesellschaft, (das „Publikum"), der Künstler und die Kritik nach wie vor in einem scharfen Antagonismus. Dem russischen Künstler, der es mit dem trotzigen, orientalischen Konservativismus und mit der schwach entwickelten ästhetischen Bildung der Gesellschaft zu tun hat, fällt der Kampf vielleicht schwerer als dem westeuropäischen. Aber er hat die Diagnose dieser künstlerischen Pathologie richtiggestellt und durch eine verstärkte künstlerische Aufklärung, die sich bis auf die Volksschulen erstreckt, in alle Gesellschaftsschichten eindringt, ist er bestrebt, die im Laufe der letzten Jahrzehnte sich immer weiter trennenden Wege des Künstlers als Produzenten und des Beschauers als Konsumenten zusammenzuführen. Wie wir weiterhin sehen werden, ist ein voller Erfolg vorhanden. Ein Künstler, der als aktiv wirkendes Mitglied der Gesellschaft sozial zu leben beginnt, organisch mit seiner Zeit verbunden ist, von den Höhen des Parnasses in die Tiefen des Lebens hinabsteigt, seine Rechte proklamiert, den Beschauer zu einem intensiven Miterleben seiner Schöpfungen ruft und so eine reelle Anwendung seiner Kunstideale gefunden hat, — sind das nicht positive Symptome eines beginnenden Wiederauflebens der Kunst?

Wie der Leser richtig vermuten wird, treten in dem heutigen russischen Kunstleben mehrere für die traditionellen Wege und Maßstäbe der künstlerischen Arbeit neue Erscheinungen zutage, die

vielleicht einen Prototyp der Ordnung des künftigen Kunstlebens darstellen, zu welchen sämtliche zivilisierten Nationen den unvermeidlich kulturell-historischen Gesetzen nach auch übergehen werden: zu einer neuen Ethik, zu neuen Rechten, neuen Pflichten, neuer sozialer Stellung, neuen Formen der Kunst. Aber bevor wir mit Neugier in diesem Prototyp die Abspiegelung der Zukunft suchen wollen, müssen wir uns mit den aktiv im russischen Kunstleben wirkenden Kräften vertraut machen, deren Ideenkorrelationen im Wiederaufleben der russischen Kunst auch das Ziel dieses Berichtes sein werden.



D. Burljuk: Zeichnung.



Russisches Volksblatt: Der Prinz Bova.

II.

Mit 100 cm Mörsern eurer Kehlen
Erschiesst den alten Kram.
W. Majakowskij.

Der künstlerische Kampf ist im letzten Jahrzent so intensiv, der Antagonismus der kulturellen Generationen wird so scharf, daß es heute dem Laien oft scheint, es gäbe zwei Künste. Die Kunstgeschichte gibt uns mehrere glänzende Beispiele (Anfänge der Renaissance in Deutschland, die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts auf Rußland bezogen — die Kunstkämpfe im Anfang des 18. Jahrhunderts unter Peter dem Großen etc. etc.) in denen wir mit Erstaunen analoge Erscheinungen sehen, die einen Wechsel der künstlerischen Generationen begleiten. Wenn sich heute dieser Kampf in den schärfsten Formen vollzieht, so liegt der Grund in all' den großen kulturellen und politisch-sozialen Umwälzungen, die die ganze Welt nicht nur auf dem friedlichen Gebiete der Kunst erschüttern. Wir werden zu beurteilen haben, ob ein unvermeidlicher progressiver Evolutionsgang oder eine barbarische Revolution eines verwilderten, alle Werte der Kultur verneinenden Geschlechtes vorhanden ist.

Werfen wir einen Blick auf die „alte“ Kunst in Rußland in ihrem heutigen Zustand! Wir bekommen eben hier den Eindruck, als ob wir auf ein Gebiet gerieten, das mit der eigentlichen Kunst, wie wir sie heute, durch lange Erfahrung belehrt, begreifen, nichts zu tun hat. Erschreckt durch den steten unvermeidlichen Gang der Geschichte und durch die unaufhaltsam andrängenden frischen Kräfte, den nahenden Tod spürend, verteidigen die ablebenden Menschen in ihrer Agonie trotzig die Rechte auf weiteres Leben, d. h. auf ein isoliertes Gebiet, wo man alte, angewohnte Traditionen weiter kultivieren kann. Dies sind meine Eindrücke von den Ausstellungen der russischen „Realisten“ wie sie sich, in wissenschaftlicher Kurzsichtigkeit nennen — sowie von den meisten Ausstellungen, die mir auf deutschem Boden begegnet sind. Unter dieser „alten Kunst“ verstehen wir alle nichtfortschrittlichen Gruppen der heutigen Kunst, gleichgültig ob sie der naturalistischen, impressionistischen oder einer anderen Schule angehören (wobei wir allerdings unsere Auffassung von künstlerischer Entwicklung beim Leser voraussetzen müssen).

Die Vertreter der russischen naiv-realistischen Schule schließen sich im „Russischen Verein für Wanderausstellungen“ [1]) zusammen. In Kürze wird er das 50jährige Jubiläum seines Bestandes feiern, aber seine schöpferische Periode schwindet schon an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, wo die jüngeren Kräfte, — „Verein russischer Künstler“ (impressionistische Schule) und „Die Kunstwelt“ (in der schon Cezanes Einflüsse zu bemerken sind) in die Arena des russischen Kunstlebens treten.

Der russische Naiv-Realismus bedeutet nur in stofflicher Hinsicht eine nationale Kunst; der deutsche Leser kann sehr leicht eine Vorstellung von den Ideen und künstlerischen Mitteln der „alten Kunst“ in Rußland gewinnen, wenn er sich die Werke eines Defreggers, Knauß, Grützner vor Augen hält. Dem Freunde der „wahren, schönen Kunst“ in dessen Hände eventuell dieses Büchlein geraten ist, wollen wir folgende Neuigkeiten aus dem Gebiete der „alten“ russischen Kunst mitteilen.

Schon seit 1910 waren die umfangreichen Jahresausstellungen des Wanderausstellungvereins („Obschtschestwo Peredwischnych Wystawok“) nur mehr Manifestationen eines ohnmächtigen Eklekti-

[1]) Dieser Verein wurde 1871 vom Künstler Nikolai Kramskoj mit einer zahlreichen Gruppe seiner Anhänger, als Zeichen des Protestes gegen den Klassizismus der Kaiserlichen Akademie gegründet, womit eine neue Ära für die russische Kunst eingeleitet wurde. Der Verf.

zismus. Die XLVII. Ausstellung des Vereins (1918), ist als letzte selbständig organisierte zu betrachten, da die nächsten Ausstellungen (die II., III. und VII. staatliche Ausstellungen in Moskau — Wintersaison 1919 —, schließlich ein Teil der „Ersten Freien staatlichen Ausstellung“ in Petersburg April/Juni 1919) schon vom Staate organisiert wurden. In der „Rechten Föderation“ des allrussischen gewerkschaftlichen Verbandes der bildenden Künstler hat sich dieser Ausstellungsverein aufgelöst.

Wenn wir zu den individuellen Kräften dieser Schule übergehen, so sehen wir nach wie vor den großen Ilja E. Rjepin[1]) als unermüdlichen Mitarbeiter der Ausstellungen (sein letztes großes Werk, eine neue Variante seiner „Wolga-Treidler“ wurde 1919 im Winterpalais in Petersburg ausgestellt), ferner die Gebr. Makowskij, deren süßliche Provinz- und Dorf-Genreszenen beweisen, daß ihr und ihrer Freunde Schaffen noch immer an den armseligen Ideen einer abgelebten Kunst festhält. In der religiösen und landschaftlichen Malerei des bekannten W. Polenow's, in den großen historischen Kompositionen Lebedjew's (mit dessen Tode — 1918 — die Reihe großer Geschichtsmaler, wie Ssurikow, Pjerow u. a. schließt), in der Genremalerei Bogdanow-Belskij's etc. etc. wird in dem Lustrum 1914/19 nichts Bedeutendes geschaffen. Was die Reaktion dieser Künstler auf die welterschütternden Ereignisse betrifft, so ist diese — wenn sie vorhanden ist — rein äußerlich und die Impotenz der retrograden Künstler, in ihrem Schaffen den Zeitgeist zum künstlerischen Ausdruck zu bringen, wurde in den letzten Ausstellungen anschaulich genug bewiesen. Im Chaos des Krieges und der Revolution konnte die billige Moral, die rosarote Sentimentalität, der schreiselige Hurrapatriotismus, so in dieser Kunst zum Ausdruck kommt, nicht auf weitere Existenz Anspruch erheben. Und wenn die zählebigen Reste dieser Pseudokunst noch immer von der Majorität als Kunst betrachtet und gewürdigt werden, so liegt der Grund eben in dem blinden ästhetischen und allgemein-kulturellen Konservativismus, der sich auch in Deutschland breit macht, und mit dem heute der russische Künstler seinen erfolgreichen Kampf unternommen hat.

---

[1]) Wenn wir die noch nicht bestätigten Nachrichten über seinen Tod in Kuokala (Finnland), wo er ständig in seiner Villa „Penaten“ wohnte, beiseite lassen. Der Verf.



Konstantin Ssomow: Der Traum.

III.

Wir hoffen keiner fraktionellen Einseitigkeit beschuldigt zu werden, wenn wir auch die impressionistischen Gruppen der heutigen russischen Kunst als vollständig degenerierend bezeichnen. Wohl sind noch die schöpferischen Errungenschaften dieser Richtungen jung und frisch, sie beherrschen den „Geschmack", die Zeit aber geht einen anderen Weg, wählt ein anderes Tempo und so befindet sich auch der lebensfreudige Impressionismus jenseits der Gegenwart. Bevor er noch seine klassische Phase erreicht hat, ist er schon im Strudel des heutigen Kunstlebens untergegangen. Eben deshalb vielleicht suchen die Reste des Impressionismus in eklektischen Wiederholungen, in mißlungenen Versuchen, sich den neuen Forderungen anzupassen, ihre verlorenen Lebensrechte wieder zu gewinnen, die fortschreitenden Jungen einzuholen. Ein solches Urteil bilden wir auch auf Grund unserer unmittelbarer Eindrücke — der Besuche der Ausstellungen des „Vereins russischer Künstler" und anderer impressionistischer Gruppen Rußlands der letzten Jahre. Diese Ausstellungen bieten ein ziemlich langweiliges Bild, da das Kontingent ihrer Teilnehmer auf einen Kreis längst bekannter, heute machtlos sich selbst wiederholender Künstler beschränkt ist. Immer objektiv bleibend, machen wir den Leser auch mit dieser stagnierenden Kunst, die sich aber noch immer der Sympathien der Majorität erfreut, vertraut.

Je mehr wir uns der Neuen Kunst nähern, desto schwerer fällt es uns, von nationaler Kunst zu reden. Freilich kann man, den geläufigen Mitteln der Kunstforschung nach, in einer kleinlichen „wissenschaftlichen" Arbeit einen spezifisch deutschen — französischen — holländischen — Impressionismus und Expressionismus finden. Aber je mehr sich die heutige Kunst in ihre eigenen künstlerischen, oft experimentalen Aufgaben vertieft, desto unnützer erscheint uns eine derartige nationale Differenzierung. Wir werden auch nicht dem Laien folgen, der im russischen Impressionismus den Verfall der nationalen russischen Kunst durch „französische Einflüsse" bejammert. Gewisse künstlerische Weltideen wurden von der russischen Kunst aufgenommen, trotz ihrer nationalen Spiegelung erscheinen sie der Majorität als „fremde Kultur", „fremde Seele".

So sehen wir einen russischen Dégas — W. Serow, einen russischen Monet — J. Levitan, einen russischen Rodin — S. Konenkow etc. etc. Freilich sind sie Russische Künstler, freilich offenbart sich oft in ihrem Schaffen der orientalisch-russische Geist; nicht aber das nationale Moment, sondern absolut künstlerische Werte bestimmen ihre Bedeutung für die allmenschliche Kunst. Bei Konstantin Korowin tritt eine orientalische Farbenlust hervor, bei Michael Wrubel slavisch vertieftes Suchen nach metaphysischer Erkenntnis, bei Levitan die Lyrik der russischen Landschaft, bei Konenkow die volkstümliche Märchenphantasie, bei Maljawin das Prisma der russischen Palette, und doch werden wir heute nicht mehr das spezifisch Russische in ihrer Kunst suchen, um es z. B. dem Deutschen gegenüberzustellen, wie es die fleißigen Sammler der nationalen Verdienste in majorem gloriam dieses oder jenes Volkes bis heute noch zu tun pflegen.

Die künstlerischen Traditionen der Führer des russischen Impressionismus — wie W. Serows (†), M. Wrubels (†), J. Levitans (†), werden von den Mitgliedern der „Vereinigung russischer Künstler" und anderen Gruppen weitergepflegt. Hier sehen wir folgende eigentümliche Gruppen:

Die Gruppe Maljawin-Korowin erscheint in ihrer Schaffens- und Lebenslust als typische Vertreterin des russischen Impressionismus. Maljawins „Baby" (russische Bäuerinnen) mit ihrem Farben-Bacchanal, Korowins impressionistisches Empfinden der modernen Großstadt, seine orientalischen saftigen Krimlandschaften sind im Auslande, als nationale Züge des russischen Impressionismus, gut bekannt. In

heutigen Ausstellungen sehen wir als Nachfolger dieser Künstler: Winogradow (südliche Landschaft- und Genrebilder) und Schukowskij (Interieurs aus alten russischen Gütern und Palais). Der Maler Bytschkow pflegt ländliche Genreszenen, der populäre K. Juon das Leben der grauen russischen Provinz. Wenn wir dazu die Landschaftsmalerei Perepletschikows (†), Baron Klodts (Epigonen der großen Kunst J. Levitans), die Porträts Maljutins und Uljanows, die bekannten Zeichnungen Leonid Pasternaks (Serow-Schule), die impressionistischen Plastiken S. Konenkows, der Frau Krandjewskij und des Fürsten P. Trubetzkoj beifügen, so gewinnen wir eine klare Vorstellung des doktrinären Impressionismus Rußlands. Etwas Isoliertes bedeuten in diesen Ausstellungen: die großen religiösen Freskokompositionen Viktor Wasnezows † (?), der Pointillismus J. Grabars, die dekorativen Landschaften Krymows, der nicht mehr die Impression, sondern die reine Gestaltung der Farbe anstrebt, schließlich die eigentümliche Gruppe der Künstler des linear-ornamentalen und stilistischen Impressionismus (eine deutsche Parallele z. B. Klimt oder Leistikow), dessen künstlerische Rolle und Einflüsse von großer Bedeutung sind. Hierzu gehört der in Deutschland sehr bekannte Konstantin Somow, ein tiefer slavischer Lyriker, ferner Alexander Benois, Nikolai Roerich, M. Dobuschinskij, Leon Bakst und andere bekannte Künstler, die die Impression ins Dekorative umstilisieren. Die Mehrzahl dieser Künstler sucht die spielerische Anmut des Rokokos einem raffinierten Ästhetizismus à la Beardsley dienstbar zu machen. Aus der Gegenwart flüchtend, bringen sie in ihr Schaffen einen toten Widerklang toter Epochen und finden so ihre Basis in jenen Gesellschaftsgruppen, die keinen Mut haben, in das „Morgen" zu sehen. Dieser letzte Widerhall einer verklungenen Epoche in diesem Dekorations-Linearismus ist kein Zufall. Es ist der Ausklang eines modernen Ästhetizismus, der sterbend noch einmal in der Vergangenheit schöpferische Motive sucht, um gleich darauf den Platz für neue, parallel sich entwickelnde Richtungen zu räumen. Eine hohe Stufe der dekorativen Kunst, des Kunstgewerbes, der Bücherillustration etc. (in Rußland: Somows, Bilibins, Mitrochins und Lancérés graphische Werke zu Prachtausgaben, Dobuschinskijs und Golowins Theater-Dekorationen, Wrubels und Roerichs dekorative Fresken) gehören zu dieser Stilentwicklung. Selbstverständlich kann diese Gruppe keine neuen Errungenschaften in den letzten 5 Jahren aufweisen. Es wäre noch zu erwähnen, daß diese Künstler

auf dem Gebiete des Theaters, des Kunstgewerbes, des Buchwesens auch weiterhin noch tätig sind.

Die letzte Etappe des russischen Impressionismus bedeutet jene Gruppe sanfter lyrischer Träumer, die sich um 1910 unter dem Obdach der Zeitschrift „Das goldne Vließ" und der Vereinigung „Die blaue Rose" gebildet hat. Bei Borissow-Mussatow, der im Auslande so viel bewundert wurde, war ein eklektischer Retrospektivismus noch nicht überwunden. Seine Errungenschaft war die malerische Umwandlung des Dekorativen — ohne illustrativ graphische Übertreibung. (Im Gegensatz zu den rein linearen Werken von Benois, Bilibin, Roerich, Bakst, Lancéré u. a.) Die Sujets aber blieben dieselben: Schwärmende Jungfrauen in Biedermeierkostümen, sorgfältig frisierte Alleen, intime Pavillons, schlammige Teiche — alles in statischer Ruhe hinter dekorativer Nebligkeit, die den Eindruck des Traumes und der Sehnsucht nach dem Gestern erzeugen soll.

In ihren früheren Werken befinden sich solche Künstler, wie N. Ssapunow, B. Ssudejkin, P. Kusnezow, (s. u.) noch unter dem Einfluß dieses Sentimentalismus. Eine gewisse Verschwommenheit, durch einschmeichelnd hybride, flimmernde Farben erzielt, kämpft gegen die brutale Deutlichkeit des Wirklichen an. Später tritt bei ihnen, insbesondere bei N. Ssapunow[1]) die Freude an Phantasmen, an theatralischen Impressionen, an Übertreibung der Lokalfarbe hervor. Eine absichtliche Vernachlässigung der Linie verleiht den Werken Ssapunows jenes Zauberhafte, Intime und Illusionistische, das als das Reizvollste der russischen Retrospektivisten zu bezeichnen ist.[1])

In die Sackgasse des Formalismus geraten, suchen die letzten Epigonen des Impressionismus einen Ausgang ins Seelisch-Expressive. Es entsteht eine Verzweigung, die der gesamten Stilentwicklung nicht untergeordnet ist und chronologisch den Anfängen des Expressionismus entspricht. Ein Künstler, wie Mikolajus Tschurljanis[1]), ist für diese Stilstufe der russischen Kunst besonders typisch. Er ist halb Maler, halb Musiker. Er sucht in Linie und Farbe Ausdrucks-Äquivalente für musikalische Themen. Er will die Malerei, die den Raum allein kennt, und die Musik, die nur mit der Zeit rechnet, synthetisch verbinden. Er gestaltet die Harmonie der Sphären, die Bewegung der Welten im Kosmos. Die singende Farbe und der leuchtende Laut — das ist sein synthetisches Ziel. Tschurljanis

[1]) Ferneres über ihre Tätigkeit siehe im Abschnitt über die Theaterdekoration.

will die Kunst zum Mysterium erheben, er macht den Versuch einer Synthese von bildender Kunst und Musik, einen fast naiven Versuch, der aber, jeder Theoretisierung und Berechnung bar, den Reiz einer halb unbewußten Gesetzmäßigkeit besitzt. Seine „Symphonien", „Sonaten" und „Präludien" verraten ungeachtet ihrer Schönheiten jenen Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft, der ihn zur Überschreitung der natürlichen Grenzen der bildenden Kunst, im Suchen nach „vierter Dimension" und Metamorphose, veranlaßt. Auf diesem Wege konnte die russische Malerei nicht zu einem neuen Stil gelangen, die Statik der bildenden Formen stand der kinetischen Natur der Musik in einem unüberwindbaren Widerspruch gegenüber. Noch 1914 erregten die Werke Tschurljanis (gest. 1911) großes Aufsehen in Künstlerkreisen. Dem überraschten Betrachter jener „Symphonien" standen mannigfaltige geistreiche Bücher und Erklärungen zur Verfügung, die die Dekadenz der alten Kunst und das Verirren in jene Sackgasse dokumentierten. Das Talent von Tschurljanis wurde von den Kunstkritikern, die diese günstige Gelegenheit für eine Popularisierung methaphysischer Kunst auszunützen versuchten, anerkannt. Heute ist der talentvolle Fehler Tschurljanis eher eine Warnung als ein Weiser für die jungen russischen Künstler.[1])

[1]) Vergl. Abbildung 17: Tschurljanis: Andante aus der Sonate „Chaos".



O. Rosanowa: Das blaue Höschen.

IV.

Wir sind nicht das Heulen der Genieaffen:
„Alles erlaubt!"
Wir warten auch nicht auf des Feldwebels:
„Rührt Euch!"
Um den Rücken der Kunst
Zu recken,
Zu strecken. W. Majakowskij.

Nicht nur den individuellen Leistungen nach, sondern im gesamten Wollen zur Stilbildung, zur neuen Kunst erscheinen uns — und oft mit Recht — die jungen russischen Künstler als Führer und Verkünder der werdenden Kunst. Von äußeren, von sozialen und von geistigen Erschütterungen begünstigt und beschleunigt, hat sich in Rußland die größte Befreiung der Kunst und des Künstlers aus allen traditionellen Sklavereien vollzogen. Die gewerkschaftliche Selbsttätigkeit hat hier ihre vollendete Form gefunden. Die Reaktion der Kunst auf die Revolution und die „Kunst-Revolution" wirft mehrere Probleme auf, die auch den Interessen des deutschen Künstlers

entsprechen, da sie auch auf deutschem Boden zur revolutionären Lösung reif geworden sind. Die alten Grenzen der Kunstkritik und Kunstforschung sind für alle diese Probleme zu eng gezogen. Um den Begriff „Neue russische Kunst" festzustellen, werden wir uns nicht auf das Rein-Ästhetische beschränken, sondern uns auch mit den Zusammenhängen der Kunst mit dem sozialen Leben der russischen Gegenwart vertraut machen.

Die Kurve der künstlerischen Entwicklung ist zu kompliziert, um sich einer strammen Theorie unterzuordnen. Vom Transzendentalen berührt, sucht der moderne Kunstgeist verschiedene, oft diametral entgegengesetzte Wege zum Stil unserer Zeit. W. Kandinskij behauptet mit Recht, daß „jede Theorie nur ein Fall ist, an dessen Seite viele andere Fälle mit gleichem Recht existieren können". Und doch kann und muß man jene Leitlinie und alle jene gemeinsamen ästhetischen Grundsätze der Neuen Kunst finden, die an die Stelle agitatorischer Manifeste eine wissenschaftliche Ideologie des Expressionismus und seiner mannigfaltigen Zweige setzen.

Versuchen wir die leitenden Tendenzen des russischen Expressionismus festzustellen:

Von der Naturdarstellung zur rein künstlerischen Gestaltung; vom Statischen zum Dynamischen; von der impressionistischen Auflösung des Gegenstandes zu immer strengeren Analyse desselben; durch die Ausschaltung alles Zeitlichen und Zufälligen — zur architektonischen Bildgestaltung; aus der empirischen Erscheinungswelt ins Transzendentale; vom Monothematischen zum Polythematischen; vom Rhythmus der Natur zum Maschinenrhythmus der Gegenwart; von der Naturnachahmung zur künstlerischen, vom Naturvorbild unabhängigen Eigenschöpfung: mit diesen Schlagworten können wir Richtungen und Wege nach nachimpressionistischer Stilbildung andeuten. Es sind zunächst die sich im Verein „Die Kunstwelt" zusammenschließenden Neo-Jmpressionisten und „Cezannisten", die in Rußland die strenge Umwertung aller in der Gesellschaft eingewurzelten ästhetischen Werte durchgeführt haben. Ferner – „der Karobube" (Bubnowyj Walet), in welchem der eigentliche doktrinäre Expressionismus in Form eines Kubo-Futurismus sich breit macht, um aber in den letzten Jahren (1915—1919) der gegenstandslosen abstrakten Malerei, dem „absoluten Expressionismus" den Platz zu räumen.

Am Anfang führt der Weg des russischen Expressionismus von den raffinierten, lockeren Farbenspielen des Impressionismus z. B.

eines — N. Ssapunow (in seinen theatralen Buffonaden), eines Sarjans (in seinen koloristischen geradezu ornamental-stilisierten Werken, orientalischen Landschaften, Stilleben etc.), eines Igor Grabar (in seinem Pointilismus) oder eines P. Ssudejkin und anderer Neo-Impressionisten — zu den ersten Versuchen etwas architektonisch Wesenhaftes, Dauerndes zu geben, wie sie bei dem „russischen Cezanne" Ilja Maschkow in einem tiefen Sichbesinnen zum Ausdruck kommen. Streng und ernst, fast asketisch allen Farbenfreuden entsagend, studiert er den Gegenstand, sein Material, seine Form und seine Farbe. Das Motiv der Unruhe in diesem Zustand des unermüdlichen Suchens und Tastens wächst permanent, mit ihm auch die Deformation und Korrektion des Alten, die weitere Revolutionierung der Kunst auf dem Wege zur Autonomie des Kunstgeistes.

Die ersten Triebe des russischen Expressionismus haben auf dem Boden der volkstümlichen russischen und orientalischen Primitive kräftige Wurzeln gefaßt und die dumpfe Atmosphäre des herrschenden ungesunden Ästhetizismus revolutionär erfrischt. Außer J. J. Maschkow (Moskauer-Schule) der sicherlich bleibend Monumentales geschaffen hat, bestimmt noch das Werk J. Petrow-Wodkins (Petersburger-Schule) und des eigenartigen Boris Grigorjews, der eine Schule glänzender Illustratoren eröffnet, den Stil zahlreicher Epigonen. Bei Petrow-Wodkin und Grigorjew offenbart sich jenes Streben der Moderne nach künstlerisch-elementarer, volkstümlicher Expression-Archaik, welches später in stereotyperen Formen einen neuen Stilismus zu schaffen droht. Bei ihnen ist der Primitivismus noch unmittelbar von dem russischen Volksgeist — seinem Leben und seiner Kunst — befruchtet, wir sehen hier die alten „Ikonen", die Kirchenfresken und „Lubki" (Volksholzschnitte) aus dem geschichtlichen und ethnographischem Staub wieder aufleben und den modernen künstlerischen Tendenzen in glücklicher Harmonie entsprechen. Der bekannte Pawel Kusnezow ist mehr geneigt, im Orientalisch-Exotischen jungfräulichen Boden für die Neue Kunst zu finden. Die Primitivisten Rußlands können heute durchaus nicht als fortschrittlich und führend bezeichnet werden. Sie erscheinen in ihrem Nacherleben ältester Kunstformen, das bald bewußt, bald unbewußt zum Ausdruck kommt, als einseitige Stilisten. Wenn man von nationalen Verdiensten sprechen darf, so sind solche Meister wie Maschkow, Kusnezow, Petrow-Wodkin, Grigoriew, wie auch Nathan Altmann, Fedotow, A. Jawlenskij u.a. einem größeren Interesse und weiterer Bekanntschaft bei den deutschen



N. Kulbin: Marinetti.

Freunden der Neuen Kunst wert. Abbildungen können wir heute leider nicht in genügendem Anmaß beibringen, wir hoffen aber, daß die Errungenschaften dieser Künstler im allgemeinen auf deutschem Boden bekannt sind.

Eine konsequentere Form erreicht der russische Expressionismus in den Werken der Mitglieder des „Karobuben" (seit 1910). Die dreidimensionale Tiefenkunst der Kubisten erfaßt den Zeitgeist am stärksten und rottet die letzten Reste impressionistischer Oberflächenmalerei aus. Es ist der Geist Picassos und Delaunays, der diese Gruppe beseelt. Die einzelnen kubistischen Künstlergruppen sind ebenso mannigfaltig und kompliziert wie die künstlerischen Möglichkeiten, die der Kubismus bietet. Hier gibt es keine Ruhepausen nach gefundenen Lösungen, — rastlos suchen die jungen Künstler neue Antworten auf immer neue Fragen, die im Prozeß des Suchens unaufhörlich hervortreten. Die Probleme des Farbenkubismus sucht Aristarch Lentulow (vgl. S. 40) zu lösen. Impressionistische Freuden gewinnen hier ihren letzten Widerklang, um aber vor den neuen Raum- und Formproblemen ohnmächtig Halt zu machen. Künstler wie David Burljuk, P. Kontschalowskij, A. Exter, A. Morgunow, Falk, Kulbin und N. Gontscharowa führen ihr Schaffen zum stereometrisch geordneten Tiefenstil, zur polythematischen Gestaltung des komplizierten Zeit- und Kunstgeistes, zum urbanistischen Rhythmus und zu nüchterner Analyse.

Als plötzliches Wiederaufleben alter Mysterien treten uns die mystisch-symbolistischen Visionen Filonows entgegen, die sich der Formensprache des klassischen Kubismus bedienen. Bald scheinen sie uns eine machtlose Reaktion gegen den unaufhaltsamen Drang der Stadt, der Maschine, des Materiellen und Rationellen zu sein, bald — aus diesen Elementen selbst geboren. Filonow ist jedenfalls ein großer Meister. Seine Technik hat die Vollendung des Klassischen. In filigraner Zergliederung einzelner Raumteile, deren dreidimensionale Natur restlos zum Ausdruck gebracht ist, in zahllosen Krystallen scheint das Spezifische und Äußerste der expressionistischen Anschauungsweise einen Höhepunkt erreicht zu haben und im Einklang mit der mystischen Phantasie und der geistigen Natur seiner Bilder zu stehen, so daß der Betrachter zum Glauben an die Visionen des Künstlers gezwungen wird. Die Technik dieses „akademischen" — fast möchte man sagen — klassisch raffinierten Kubismus hilft auch den Künstlern Marc Chagall und Jurij Annenkow ihre visionäre

Welt und die komplizierte Psyche des heutigen Menschen und Künstlers zu gestalten. Marc Chagall (vgl. Abbildungen 29 u. 30) ist im Auslande gut bekannt; Kandinskij, Archipenko, Burljuk, Jawlenskij, Chagall, das sind die wenigen, hier geläufigen Namen junger russischer Künstler. Den Freunden von Chagalls Kunst berichten wir, daß er sich immer weiter im Graphisch-linearen vervollkommnet und den Motiven aus dem Leben der jüdischen Bevölkerung der Stadt Witebsk treu bleibt. In der großen Kunstschau im Winterpalais — Petersburg Sommer 1919 — ist Chagall ein ganzer Saal eingeräumt gewesen, so daß dort sein individuelles Antlitz und die feinsten Züge seiner Seele anschaulich hervortraten. Völlig unbekannt ist hier der junge Petersburger Jurij Annenkow der bald im volkstümlich Archaischen, bald im Visionär-Mystischen bald im Subjektiv Psychologischen, bald im Satyrischen mannigfaltige Motive für seine virtuosen Linien- und Formenspiele sucht. Die letzten Werke Chagalls („Gratulation", „Betender Jude", „Ich und meine Frau" u. a.) und Annenkows (Illustrationen zu Gorkijs und Jewreïnows Werken, zu Alexander Blocks „Die Zwölf", sowie auch „Selbstbildnis", „Sündenfall") befremden durch eine gewisse akademische Kühle. (Vgl. S. 28 und 42.) Dies aber ist als Reaktion gegen die Anarchie des befreiten Kunstgeistes und Dilettantismus, als Kultivierung der Meisterschaft des künstlerischen „Könnens", der äußeren Technik zu erklären. Unterdessen sind aber auch auf anderen Gebieten des Kubismus zahlreiche positive Werte der technisch-malerischen Faktur geschaffen und die Kunstsprache mit neuen, ausdrucksvollen Worten bereichert worden. Hier ist der rechte Platz, um die Wladimir Tatlin-Gruppe zu erwähnen, denn diese schafft nicht nur neue Worte der Kunstsprache, sondern eine neue Kunstsprache selbst. Das Bild als solches ist tot, — so behauptet der „Tatlinismus". Dem Dreidimensionalen ist es zu eng auf der Bildfläche, neue Probleme fordern zu ihrer Lösung reichere technische Mittel, schließlich wird die Notwendigkeit „Bilder", „Kunstwerke" zu schaffen, die nur den Laien unterhalten — im besseren Falle abstoßen — kritisch bedacht. Und so entsteht (1915) jene Tatlinsche „Maschinenkunst", deren Vorstufen in Experimenten Picassos und Braques (1913) zu suchen sind. Die Kunst ist tot — es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihrem Bestandteile, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist, — die Kunst des „Kontrereliefs". Dieses findet keine Art von Material der Kunst unwürdig. Holz, Glas, Papier,

Blech, Eisen, Schrauben, Nägel, elektrische Armatur, gläserne Splitter zum Bestäuben der Flächen, die Mobilfähigkeit einzelner Teile des Werkes etc. — alles das wird zu rechtmäßigen Mitteln der neuen Kunstsprache erklärt und ihre neue Grammatik und Ästhethik fordert vom Künstler weitere handwerksmäßige technische Ausbildung und einen engeren Bund mit seinem mächtigen Alliierten — der herrschenden Maschine. Ein Triumph des Intellektuellen und Materiellen, die Verneinung der Rechte des Geistes auf isolierte Autonomie, eine Quintessenz der heutigen Wirklichkeit — der souveränen Technik, des siegenden Materialismus —, so muß man die „Kontrereliefkunst" erklären, die die „heiligen" Worte wie „Kunst", „Malerei", „Bild" in Anführungszeichen gestellt hat.

Der Tatlinismus ist — wie wir bereits angedeutet haben — keine autochthone russische Kunstrichtung; seine Anfänge gehen auf französische Initiative zurück. Wir verstehen aber, daß diese Maschinenkunst sich gerade im heutigen Rußland in vollkommenem Einklang mit der Gesinnung der Zeit fühlt.

Das „Geistige in der Kunst" triumphiert heute in Rußland in jenen Richtungen, die den „absoluten Expressionismus" anstreben. Wir müssen auf diesem Gebiete folgende zwei Gruppen auseinander halten: 1. Die einsame Kandinskij-Gruppe und 2. die K. Malewitsch-Gruppe, die den sogenannten „Suprematismus" vertritt.

Wassilij Kandinskijs Schaffen ist hier in Deutschland nicht weniger bekannt und geschätzt als in Rußland. Kandinskij reicht aber nicht zur Charakterisierung der neuen russischen Kunst aus aber; er ist ein glänzendes Dokument für das Tempo selbst der russischen Kunst und für die fast prophetische Rolle, die sie in der Entwicklung der Weltkunst spielt (1909 wurden schon von Kandinskij jene absoluten Werte des abstrakten Expressionismus gefunden, die 1920 außerhalb Rußlands als aktuelle Kunstaufgaben gelten). Wenn einer, so verdient Kandinskij den Beinamen des „russischen Messias". Sein Einfluß im russischen Kunstleben und das Kontingent seiner Epigonen ist aber nicht so bedeutend, wie es sich anscheinend den deutschen Kandinsky-Freunden aufdrängt. Ein Künstler wie Kandinskij muß aber vielleicht einsam bleiben, — es ist das beste Pfand für weitere Offenbarungen seiner tiefen Geistigkeit. Mit seinem Schaffen hat er den Sieg absoluter Kunst vorbereitet, — die gegenstandslose Malerei geht aber heute einen anderen Weg. Und doch ist Kandinskij keine zeitliche individuelle Erscheinung — Zufälle gibt es nicht in der



Marc Chagall: **Graphik (m. Gen. v. „Sturm").**

Entwicklung der Neuen Kunst. Er ist die äußerste Reaktion gegen die Natur und der äußerste Ausdruck der Natur der Kunst. „Warum ärgern sich alle, wenn sie diese naturellen Seiten der Kunst sehen, statt sich zu freuen? Die Natur schafft ihre Form zu ihrem Zweck. Die Kunst schafft ihre Form zu ihrem Zweck". Kandinskijs Kunst ist prägnanteste authentische Kunst und soweit Kunst tatsächlich anorganisch und selbständiges Element, isolierte Natur ist, bleibt Kandinskij unübertroffen. Aber die notwendige Ergänzung fand Kandinskijs Kunst erst im „Suprematismus", wie der russische Künstler Kasimir Malewitsch seine und seiner Nachfolger Kunst seit 1915 zu nennen pflegt. Diese Richtung ist nicht so sehr eine Reaktion auf dem Kubismus, sondern eher seine organisch bedingte logische Weiterentwicklung. Verständlich und zwanglos erscheint uns dieser notwendige Prozeß der Zerlegung des den Raum schaffenden stereometrischen Organismus in seine planimetrischen Bestandteile. Es entsteht eine konsequente Flächenmalerei, aber die Künstler derselben sind vor der Gefahr einer Dekoration, Ornamentik und anderer kunstgewerblicher Verirrungen sicher: Sie gehen einen anderen Weg, suchen den Nullpunkt der Kunst [1]) und schließen siegreich den Prozeß analytischer Subtraktion ab — machen aber Halt an der Schwelle der künftigen Kunst, warten auf kommende synthetische Kräfte. Erbarmungslose Hebung der planimetrischen Natur der Bildfläche. Imponierend ist die Zahl der Anhänger dieser Richtung, deren Werke auf allen Ausstellungen in Fülle vertreten sind (struktiv, aufgebaute, farbig „bemalte" Flächen [2]). Zu den Nachfolgern Malewitschs zählen: Olga Rosanowa († 1919), Klühn, Nikolai Puni, Rodzenko u. a. Identische Erscheinungen in der Poesie und Literatur (Abstrahierung des Lautes als solchen und seine absolute Gestaltung bei Viktor Chljebnikow, A. Krutschonych u. a.) so wie in der Tonkunst (Arthur Lurje) beweisen, daß der absolute Expressionismus nicht etwa willkürlich Zufälliges, sondern etwas geschichtlich Berechtigtes ist. Es ist das letzte Wort der „Neuen Kunst" und ihrer revolutionär-

---

[1]) Unter „Nullpunkt der Kunst" versteht K. Malewitsch den beinahe vollkommenen Verzicht auf alle Ausdrucksmittel der Kunst (Farbe, Form usw.). So z. B. hat er 1919 in der X. staatl. Ausstellung ein Bild: „Weiß auf Weiß" gezeigt, Äußerster Nihilismus der russischen Kunst.

[2]) Da wir wieder keine Abbildungen beibringen können, so empfehlen wir dem Leser in den Zeitschriften „Dada" (Nr. 1 u. 2 u. a.) und „Sturm" die Entstehung dieser zweidimensionalen Malerei, anderseits des „Kontrereliefs" (Werke der Künster: H. Arp, Brambolini, Oswald Herzog, Rudolf Bauer, M. Janko u. a.) aus den jüngsten Phasen des Kubismus (letzte Werke Robert Delaunays auch O. Lüthy, Lionel Feininger, J. Molzahn u. a. zu beobachten.)
Der Verfasser.

deformierenden Kraft und die erste Ahnung künftiger Synthese. „Abstrakter Expressionismus ist vollendeter Expressionismus; er ist die Reinheit der Gestaltung. Er gestaltet geistiges Geschehen körperlich, er schafft Objekte und nimmt nicht Objekte-Gegenstände. Dem materiellen Expressionismus dient noch das Objekt zur Gestaltung. Er abstrahiert das Wesen eines Gegenstandes durch Ausscheiden alles Unwesentlichen zur Reinheit und Größe. Es ist das Nacherleben einer Objekts-Gestaltung in Vergangenheit. Die Abstraktion offenbart den Willen des Künstlers; sie wird Ausdruck. Der abstrakte Expressionismus ist das Gestalten des Geschehens — des Lebens an sich; es ist Gestaltung in Gegenwart. Der Künstler hat bei seiner Intuition keine Vorstellung von Gegenständen. Er läßt Formen entstehen, die Träger seines Erlebens sind und sein müssen. Es werden Objekte, die nicht der Natur entnommen, aber der Natur verwandt sind, gestaltet. Dinge zu schaffen, die sich jeder Verwandtschaft der Natur entziehen (so will es Kandinskij. D. Verf.), wird es niemals geben. Selbst die freieste Gestaltungsform — die Gestaltung des Dinges an sich — das Spiel der Phantasie — ein intellektueller Impressionismus — wird seine objektive Spiegelung dort finden, wo das Leben der Natur zerstört ist — im Chaos —, wo der Wille vernichtet ist und es jedem überlassen bleibt zu sehen, was er will. Schönheit in der Freiheit der Phantasie zu empfinden, ist eine Verflachung der Kunst, wie wir es erst vor kurzem im Realismus erfahren haben. Schönheit im Allgemeinsinne ist dekorative — oberflächige — Geistigkeit. Absolute Schönheit ist der Wille. Wo kein Wille, ist der Zufall; Zufälligkeit ist das Chaos — die Unordnung — das Fehlen organischen Lebens."[1]).

In dieser Reaktion, die gegen die Kandinskij-Kunst die organische Form wieder in die Kunst aufnimmt, spürt man schon deutlich jene synthetischen Motive, jene Reinigung von revolutionären Auswüchsen, die den Beginn der neuen, klassisch-reifen Phase des Expressionismus bedeuten: „Der abstrakte Expressionimus ist die Evolution des Naturalismus, die aus der Revolution des Kubismus und Primitivimus hervorgegangen ist. Jede Flucht zur alten Kunst war eine Kunstlaune — Mode — und keine Kunst. Nur als Reaktion zum Naturalismus bildeten sich Primitivisten und Kubisten. Das einseitige, aus Reaktion hervorgegangene Nacherleben ältester Kunst hat wenig

---

[1]) Vergl. „Sturm" 1919, 2. Heft. „Der abstrakte Expressionismus v. Oswald Herzog.

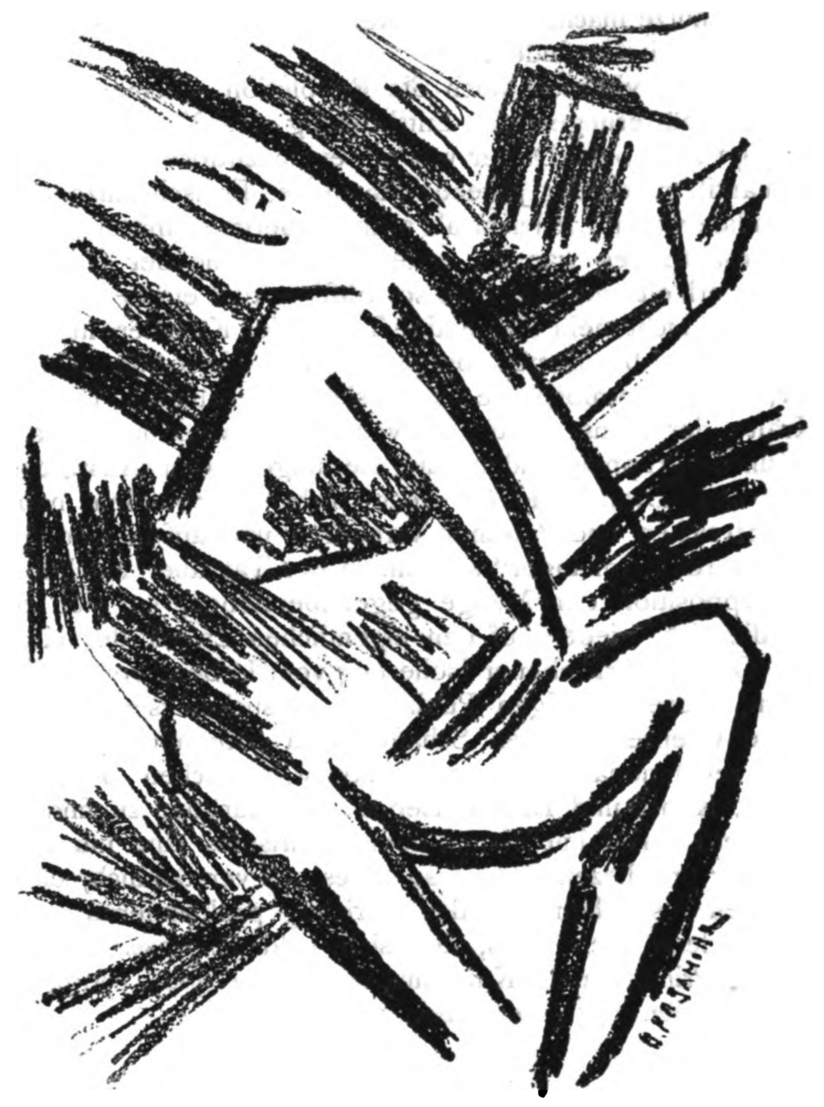
mit einer Vergeistigung der Kunst gemein. Aus rein geistigem Gestaltungsdrange ging der Futurismus hervor. Er sucht Gestaltung der Expression durch Gegenstände". Wenn die „abstrakten Expressionisten" die „Suprematisten" noch eine gewisse fraktionelle Beschränkung überwinden, und ihre Aufbaukraft durch weitere Möglichkeiten ihrer Kunst beweisen, so werden eben sie es vielleicht sein, die die reichen Errungenschaften der experimentellen Momente der Neuen Kunst zur Synthese bringen werden.

Übrigens treten uns im hastenden Kunstleben Rußlands noch jüngere Kunstrichtungen entgegen, nämlich der „Imaginismus" (sein erstes Manifest — Februar 1919) der „Farbendynamos und der tektonische Primitivismus." (Erste Ausstellung — XI. Staatliche — Juni, August, 1919). Der „Imaginismus" ist eine ganz junge Richtung, die eine neue Schönheit — die Schönheit der unaufhörlich sich verändernden Gestalten — proklamiert, und den Expressionismus als „in gelben und blauen Sonnen versunken" erklärt. Eigentlich der modernen Poesie entstiegen, hat der Imaginismus unter jenen Künstlern, die von den Sensationen neuer Proklamationen, Manifesten und Gesellschaftsskandalen angezogen werden, zahlreiche Anhänger gewonnen. Zunächst ist es der talentvolle Georgij Bogdanowitsch Jakulow (ein Armenier), der das dynamische Moment des Kubismus in meisterhaften Formen zum höchsten Ausdruck bringt und die resultierende Linie zwischen der asiatischen und europäischen Kunst zu finden versucht. (Letzte Werke: „Das Pferderennen", „Der Kampf", zahlreiche theatrale Entwürfe etc.). Das Technische und die tektonische Komposition interessieren ihn am meisten, er ist ein glänzender, reifer Kubist, aber das alles bedeutet eigentlich noch nicht eine eigene Richtung.

Die jüngste Gruppe — die „Tektonischen Primitivsten" (Führer: Alexej Grischtschenko und Schewtschenko) verfährt durchaus eklektisch, indem sie z. B. Cézannes Motive variiert, nur mit einer stärkeren Intensivierung der Farbe. Diese Richtungen sind noch zu jung (1919), um über sie ein abschließendes Urteil fällen zu lassen.

Sollen wir es wagen, die künftige Entwicklung der neuen russischen Kunst zu prophezeihen?

Viele Anzeichen scheinen dafür zu sprechen, daß der gegenstandslose Expressionismus seine letzten Konsequenzen bereits gezogen hat und auf einem toten Punkt angelangt ist. Eine Rückkehr zum Gegenständlichen scheint unvermeidlich. In einer gegenständlichen



Olga Rosanowa († 1919): Die Tänzerin.

Kunst also, die sich die expressionistischen Prinzipien und Errungenschaften zu nutze macht, wird die Neue Kunst ihren Weg ins Ewige, Absolute, Klassische finden.

Der Krieg, vielleicht auch die Revolution scheinen durch tiefe geistige Erschütterungen die Entthronung des Marinetti-Futurismus beschleunigt zu haben. Dieser war nur ein machtloses Jammergeschrei der Romantik moderner Jugend; Manifeste, Eselschwänze, Reklame und Skandale waren vielleicht als aktive Übergangsmittel notwendige Revolutionsakte; es war die erste Ohrfeige, die der Gesellschaftsgeschmack erhielt und zwar eine so kräftige, daß ein weiteres „épater le bourgeois" nicht mehr die heutige Taktik des Künstlers in Beziehung zum Betrachter bestimmen braucht. „Die Krise der Kunst" ist vorüber, die Kunstatmosphäre scheint sich zu verdünnen. Die schaffenden Kräfte der Kunst treten hervor. Und wenn in Rußland sich noch Künstlergruppen finden, die die ungesunden Auswüchse der „Sturm- und Drangperiode" noch nicht überwunden haben, in lustigen Streichen und Putschen fortfahren und auf Plätzen, Straßen und Boulevards „Anhänger" suchen, in der Tat aber machtlos einer blinden Opposition der Menge gegenüberstehen, so gibt es auch solche, die sich wieder auf den eigentlichen Zweck der Kunst besinnen. Ohne übertriebener Isolierung vom Leben, vom Volk, dem hungrigen, tausendköpfigen Publikum, versuchen sie doch wieder eine feste Grenze zwischen Schaffen und Erfindungskunst — und zeitlicher revolutionärer Propagandakunst, zwischen Schöpfer und Betrachter, Kunst und Leben, Leben und Künstler zu finden.

Marinetti selbst hat einmal dem Futurismus eine nur 10jährige Lebensdauer prophezeiht. Und so ist es uns verständlich, daß heute die jüngeren russischen Künstler aufrichtig proklamieren:

„Der kleine Schreihals, der sich bald Expressionismus, bald Futurismus, Primitivismus, Kubismus etc. nannte (geb. 1909), ist nach schwerem Leiden 1919 gestorben."

Der Bericht über das Neue in der Kunst Rußlands wäre nicht vollständig, wenn wir nicht auf anderen künstlerischen Gebieten — wie auf denen der Graphik, der Skulptur, des Kunstgewerbes, der dekorativ-theatralen Kunst und der Architektur etc. — die Evolution des Kunstgeistes verfolgen würden. Umsomehr da der Zeitstil als



solcher, dessen heutige Formen immer deutlicher werden, ohne die „kleinen Künsten" nicht zu begreifen ist. Wie in jeder Periode einer vagen Stilbildung nähert sich allmählich auch heute die Kunst dem Handwerk und das künstlerische Handwerk dem Leben. Die Grenzen „reiner" Kunst schwinden.

In der expressionistischen Graphik, in der Vervollkommnung des modernen Holzschnittes und der Radierung sehen wir die besten Kräfte der jungen Kunst Rußlands an der Arbeit: Sie scheinen gerade in der Technik der Xylographie besonders günstige Mittel zum Gestalten künstlerischer Erlebnisse gefunden zu haben.

Die Graphiker Wadim Falilejew, Pawlow, Ostroumowa-Lebedewa, Kruglikowa u. a. haben noch nicht die Gefahren impressionistischer Labilität und Oberflächlichkeit, die in der Graphik an sich verborgen sind, überwunden, erweitern aber die technischen Möglichkeiten ihrer Kunst. Boris Grigoriew, Ssergej Tschechonin und ihre Nachfolger versuchen schon etwas Wesentliches, fast monumental Ausdruckvolles aus der Schwarz-Weiß-Kunst zu machen. Aber erst Marc Chagall, Natalie Gontscharowa, Jurij Annenkow erschöpfen die künstlerischen und technischen Möglichkeiten der Graphik. Anknüpfend an die Errungenschaften dieser Meister entsteht eine Schule expressionistischer Zeichner (heute entwickelt sie sich in den graphischen Abteilungen der „Freien staatlichen Kunstwerkstätte"). Grigorjew, Petrow-Wodkin und ihre Schüler haben schon das raffinierte graphische Saltomortale des „Beardsleyismus" und späterer Impressionisten satt bekommen und flüchten in die slavische und byzantinische Archaik. Diese Bewegung kommt in der Graphik umso schärfer zum Vorschein, als die Primitive der „Ikony" und „Lubki" den Künstler besonders veranlaßt, eben in der Zeichnung das lineare Wesen ältester Malerei nachzuerleben. Nicht nur formale Tendenzen, sondern eine sonderbare geistige Übereinstimmung im Streben nach spiritueller Dematerialisierung in konventionellen, fast symbolischen Formen, in irrationellen künstlerischen Dissonanzen, führen diese Graphiker zu altrussischen Kirchenfresken, in die Märchenwelt der scythischen Plastiken mit ihrer gesunden Roheit eines halbwilden Volkes und lassen sie die in dem heutigen volkstümlichen Kunstgewerbe noch erhaltenen Traditionen jener Kunst aufzusuchen. Auf russischem Boden faßt der Primitivimus besonders kräftige Wurzeln, da hier die Volkskunst, die mit echt slavisch-zähem Konservatismus ältere Kunstformen sorgfältig

aufbewahrt, noch lebt. Erst am Ende des XVII. Jahrhunderts wurden jene Formen durch das unaufhaltsame Eindringen abendländischer („basurmanischer") Kultur als offizielle Kunst verdrängt, um aber in „altgläubigen" Zweigen der orthodoxen Kirche, (unter den Bauern im Norden Rußlands und in Sibirien) in den „Lubki", in den illustrierten Volksschriften, in der altertümlichen Tracht, in der Architektur, im Hausrat etc. zu Tage zu treten. Die erwähnte Graphiker-Schule findet immer neue Kunstwerke in der unerschöpflichen Schatzkammer des slavischen Volksgeistes, aber je umfangreicher die Zahl der Epigonen, desto mehr wird das Nacherleben primärer Kunstformen zur zeitlichen Kunstlaune und Mode eines satten Publikums, das in dieser Kunst neue ästhetische Genüsse sucht. — In einer anderen Richtung entwickelt sich das graphische Werk Chagalls (heute setzt er sein Suchen eben auf dem Gebiete der Graphik fort), Annenkows[1]), Filonows u. a. Sie versuchen der Bücherillustration wieder ihre eigenen Ziele und Mittel zu verleihen, eine expressionistisch-konzentrierte, gedrängte Sprache, ein optisches Resumée des entsprechenden literarischen Handelns, seiner entscheidensten Momente. Sie finden in der Graphik das geeignetste Mittel zum Festhalten ihrer subjektivsten Erlebnisse und Visionen.

Eine Neue Graphik erblicken wir aber erst in jenen Richtungen, die das Moment der Unterhaltung und der Anekdote, das Stoffliche und das Gegenständliche, das technische Experiment bis aufs letzte ausgetilgt haben um dem Geist freien Ausgang in das Abstrakte zu öffnen. Die Dematerialisierung erreicht in Kandinskijs Kunst ihren Höhepunkt. Kandinskijs Kunst ist aber eine spezifisch malerische Kunst und eine Kandinskij-Graphik kann man sich schwer denken. Und doch entsteht eine abstrakte Graphik und zwar aus jenem „Suprematismus", der in seinem Verzicht auf die Farbe und seinem Interesse für das Planimetrische in seinem Wesen selbst graphisch und linear ist. Diese Graphik ist noch in den Anfängen. Es ist sicher kein Zufall, daß eben in Rußland diese Richtung so viel Boden gewonnen hat. Denn in den nationalen Zügen der Russen kann man dieselben Symptome eines Strebens nach endgültiger Befreiung von der Materie, nach schöpferischer Freiheit des Geistes bemerken, die in der Kunst zu jenen anarchistischen Übertreibungen führen.

---

[1]) Bedeutende graphische Werke letzter Jahre: Illustrationen zu Maxim Gorkijs Werken, Jewreïnows „Das Theater für sich selbst", Alexander Blocks „Die Zwölf", auch zahlreiche Porträts, Landschaften etc.



Давидъ Бурлюкъ.

D. Burljuk: Zeichnung.

Der abstrakte Expressionismus ist geschichtlich und psychologisch berechtigt, er existiert, aber nur Aktion und Schaffen können zum „Stil unserer Zeit" führen, nicht passive ohnmächtige Verzweiflung des Künstlers. Die kommenden schaffenden Kräfte werden vielleicht im Zeichen einer gewissen Versöhnung mit den geltenden Traditionen der Kunst und den Relationen zwischen Künstler und Betrachter stehen.

Denselben Prozeß allmählicher Abstraktion sehen wir auch auf dem Gebiete der Skulptur.

Der Träger primitivistischer Tendenzen ist hier der bekannte S. Konenkow, ein Renegat aus dem impressionistischen Lager, der seinerzeit den Beinamen des „russischen Rodin" geführt hat. In der volkstümlichen Märchen- und Mythenwelt hat der Meister jene künstlerischen Motive gefunden, die ihn von A. Rodins Einfluß befreit und ihn nicht ohne gefährliche Versuchung, die durch die moderne Stilisierung an ihn herangetreten war, zur volkstümlichen Gestaltung volkstümlicher Psyche angeregt haben. („Der Greis" der Galerie Tretjakowskij vgl. Abb. 35 u. 36, „Die Märchenerzählerin Maria Kriwopolenowa" u. a. neue Werke.) Konenkows Primitivismus ist nicht blinde Kopierung nach volkstümlichen Mustern. Dem Bildhauer scheinen diese nur ein ideales Vorbild zu sein, welches neue schöpferische Möglichkeiten nicht ausschließt. Und so entstehen reichere Formen, in welchen archaisch-elementare Weisheit zur Synthese mit kompliziertem geistigen Drang der Gegenwart gebracht wird. Die höchste Konsequenz Konjenkows Schaffen offenbart sich in seinem letzten Werke — dem Denkmale „Stepan Rasin und seine Genossen"[1]) Hier hat sich seine Plastik noch nicht zur notwendigen Monumentalität entwickelt, dem Meister fällt der Übergang von der Atelierkunst zur Straßenkunst schwer, aber die Wirkung des Monumentes war gewaltig: Auf

[1]) Stepan Timofejewitsch Rasin, der „Ataman" (Hauptmann) der Wolgaräuber, war der Führer einer großen anarchistischen Bewegung, die unter der Herrschaft des Zaren Alexej Michailowitsch in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts entstand und das große Wolgagebiet beherrschte. Die Gestalt Stepan Rasins ist in der volkstümlichen Poesie sehr beliebt, wo er als Volksführer, der unter dem Zarenjoch leidet und selbst aus dem Volke entstiegen ist, idealisiert wird. Sein Name wurde mit Recht in die Zahl berühmter Revolutionäre, denen neue Monumente errichtet werden sollten, aufgenommen. Die moderne russische Poesie hat im Volksepos entsprechende Balladen („Bylini") und Lieder aufgesucht, um sie zu großen revolutionären Epopöen umzuwandeln. So hat es der bekannte expressionistische Dichter Wassilij Kamenskij getan, der in seinem „Stenka Rasin" („Kollektives Schauspiel", wurde 1918 im Moskauer Dram. Theater aufgeführt) den Räuberführer mit der Gloriole eines sozialen Kämpfers gekrönt hat. Wie ich erfahren habe, steht die Übersetzung dieses Werkes ins Deutsche bevor. Der Verf.

dem alten Schafott der russischen Zaren, wo Rasin hingerichtet wurde, am „Schönen Platz" — der Ader der russischen geschichtlichen Ereignisse — erschien am 1. Mai 1919 sein großes hölzernes Gebilde, im Kreise seiner sechs Genossen stehend; zu seinen Füßen die „persische Fürstin", die im Volksepos so oft besungen wird. Die Figuren primitiv flächenhaft modelliert; die Köpfe der guillotinierten Räuber auf bunt bemalten Postamenten; die hölzerne Skulptur mäßig mit nüchternem Farbensinn koloriert; technische Feinheiten sind nicht beabsichtigt, denn sie könnten den Eindruck der halbwilden Natur dieser volkstümlichen Urkraft abschwächen. Konenkow scheint eine monumentale Kunst anzustreben, es ist aber noch fraglich, ob ein Nacherleben altertümlicher plastischer Formen die moderne Skulptur zur Lösung ihrer mannigfaltigen Probleme führen kann. In einem anderen monumentalen Werk Konenkows — in dem „Memorialbrett" zum Gedenken der Revolutionsopfer (4:6 m) wird der Zeitgeist mit naivem revolutionärem Pathos aufgefaßt. Konenkows Kunst kann nicht monumental sein, da sie das Spezifische der Plastik oft einer impressionistischen Auflösung opfert.

Jene Richtungen der jungen russischen Plastik, die im engeren Zusammenhang mit verwandten ästhetischen Umwälzungen auf dem Gebiete der expressionistischen Malerei sich entwickeln, finden kürzere Wege zum skulpturalen Stil der Gegenwart und sind bestrebt, auch hier den Künstler aus alten konventionellen Fesseln zu befreien. Die Zahl der jungen Plastiker in Rußland im Vergleich mit der der Maler ist sehr gering, eine Erscheinung, die man in der gesamten europäischen Kunst antrifft. Vielleicht hat diese Zurücksetzung den Vorteil, daß die Plastik in solcher Weise von demoralisierender Wirkung der modernen Überproduktion und von prinzipienlosen Experimentatoren verschont bleibt. Kubistische Tendenzen, die ihrem Wesen nach auf dem Gebiete der Plastik besonders fühlbar werden mußten, nimmt Archipenko (vgl. Abb. 37—39) auf. Noch geschlossener, gedrängter ist die plastische Sprache Koroljows, der auf das Gegenständliche verzichtet, die absoluten Elemente der Skulptur sucht und im kristallinischen Gefüge der einzelnen plastischen Teile, in der Resultante der divergierenden Bewegungen eine überzeugende Monumentalität anstrebt. Sein Michael Bakunin-Denkmal[1]) ist ein

[1]) Moskau. Mjasnizkij-Tor. Das Monument wurde im September 1919 enthüllt. Als äußerster Ausdruck neuer Stiltendenzen der expressionistischen Plastik wurde es einer scharfen Kritik aller Feinde der Neuen Kunst unterworfen. Es wird wohl das erste expressionistische Monument der Welt sein! Leider fehlt uns heute die photographische Abbildung des Werkes. Als unzulänglichen Ersatz bringen wir eine Erinnerungsskizze. Der Verf.

glänzendes Beispiel dafür, umsomehr, da der Künstler sich hier bemüht hat, sich von jeden materiellen Fesseln zu befreien und den stürmischen rastlosen Geist des Ideologen des Weltanarchismus zum prägnantesten Ausdruck zu bringen. Dieses Monument (sowie entsprechende Werke der Petersburger Plastiker, die beachtenswerte Versuche der Anwendung der gegenstandslosen Kunst zur Monumentalskulptur gemacht haben, und die Experimente der jungen Bildhauer der „Freien staatlichen Kunstwerkstätten") offenbart eine überraschende konsequente Monumentalität in seinem starken dynamischen Ausdruck. Das Streben nach monumentalen Wirkungen, das der jungen Kunst so eigen ist, eine Ehrfurcht vor dem Material, die Bekämpfung des Dilettantismus in technischer Hinsicht — alles das tritt in diesen ersten Versuchen zutage. Die Tatlinsche „Skulpto-Malerei" dagegen enthält zu viel unplastische, ja sogar antiplastische Elemente, um monumental-plastischen Lösungen gewachsen zu sein. Übrigens meint W. Tatlin, daß jene Versuche expressionistischer Gestaltung geistiger Größen nichts als ohnmächtiges Flüchten aus unserer Zeit unaufhaltsamer Mechanisierung und Rationalisierung seien. Auch in seinen Projekten neuerer Monumente schöpft er seine Formen unmittelbar aus der Maschinenwelt, baut sein Werk „maschinenmäßig" auf, fürchtet sich nicht, sein „Maschinenherz" zu offenbaren, sich vertrauensvoll dem „Unding-Großstadt" zu nähern. Leider hat Tatlin seine Projekte nicht realisiert — so weit ist der künstlerische Radikalismus der Räte-Mezänen noch nicht gediehen — aber in lebhaften Schilderungen jener künstlerischer Möglichkeiten, die ein „Monument der Maschine" bieten könnte (vgl. Tatlins Aufsatz in der Zeitschrift „Die Kunst", Moskau 1919, Nr. 2) macht er uns mit seinen Absichten vertraut. Das Monument soll nicht zur Verschönerung der Stadt oder zur Förderung politischer Ideen bestimmt sein, sondern, technisch und rationell bedingt, utilitaristischen Zwecken dienen. Das Monument soll zu einer lebendigen Maschine umgewandelt werden. Es soll sogar Innenräume mit einer Radiostation, Kinos, Telegraph, ein Kunstausstellungslokal etc. enthalten! Jede technisch unsinnige „Schönheit" und Dekoration soll durch einen reichen „Maschinenschmuck" ersetzt werden. Das rhythmische Wesen dieser lebendigen Maschine sei auch die konsequenteste monumentale Gestaltung des Zeitgeistes. Die Grenzen zwischen der Kunst und der Maschinentechnik, ja sogar innerhalb der Kunst, die Grenzen zwischen der Malerei (der der Tatlinismus entsprungen ist), der Plastik (die er

durch Skulpto-Malerei ersetzt; vgl. letzte Werke von Alexander Archipenko) und der Architektur (deren künstlerische Möglichkeiten mit „Maschinenschmuck" und Eisenbeton aufzuhören scheinen) sind in diesen Projekten undeutlich, widersprechen den ursprünglichsten künstlerischen Voraussetzungen und können die Frage rechtfertigen, ob dieser Tatlinismus nicht ein zeitlich bedingter Auswuchs eines künstlerischen Ultra-Materialismus sei.[1]) Es ist jedenfalls eine äußerste Reaktion gegen jene Kunstrichtungen, die noch heute fest und treu auf dem Boden der organischen Natur stehen, gegen jenen Idealismus, der sehnsüchtig wartet, wann „das Handwerk, das ehrliche gehaltvolle Werk der Hand, sie von dem befreien wird, was Hand in Hand mit jeder Industrialisierung geht, von der Herrschaft, von dem übermächtigen Einfluß der Maschine auf unser Denken und Empfinden".[2])

Um das Mißverständnis zu vermeiden, als ob nur diese extremen Erscheinungen der neuen Kunst von der russischen Rätemacht gefördert werden, als ob die neuen Denkmäler der russischen Hauptstädte ausgesprochen „expressionistisch" sind, müssen wir auf die Ergebnisse der oft erwähnten großen Wettbewerbe für neue Monumente hinweisen.

Bekanntlich wurde im Mai 1918 von der russischen Regierung eine Konkurrenz für Entwürfe zu ca. 60 (!) neuen Denkmälern ausgeschrieben, die den großen Revolutionären der Welt — seien es nun soziale Kämpfer oder Weltgenien der Wissenschaft und Kunst — errichtet werden sollten. Es war eine Revue über die Kräfte der modernen russischen Plastik und eine günstige Gelegenheit für einen intensiven Wettstreit der Künstler. Die Wettbewerbe wurden in einem so großen Maßstabe organisiert, [3]) daß es fast unmöglich war, sich des Überangebots des Dilettantismus zu erwehren. Die meisten Entwürfe waren machtlose Wiederholungen der bequemen Traditionen der alten Monumental-Skulptur (z. B. das Moskauer Skovoroda-Denkmal, das Marx-Engels-Denkmal, der Moskauer „Räteverfassungs-Obelisk" von Andrejew u. a.). Die Künstler suchten ein getreues Gebilde der historischen Persönlichkeit zu geben, blieben in alten Konventionen der Porträts-Skulptur gebannt und rangen vergeblich

---

[1]) Ich erinnere mich, wie diese aktuelle Frage in einer lebhaften Diskussion im Moskauer „Roten Hahn" (früher Café Pittoresque" am 31. März 1919) von Alexej Toporkow in einem Vortrag „Der Künstler und die Maschine" besprochen wurde. Die meisten der anwesenden Künstler behaupteten, sie seien ihres Zusammenhanges mit den materialistischen Tendenzen im Leben und der Politik, mit industrieller Entwicklung bewußt.

[2]) Vgl. Karl Schefflers „Die Zukunft der deutschen Kunst". Bruno Cassierer Verlag Berlin 1919.

[3]) Vgl. Verzeichnis Nr. VII.

nach reiner Gestaltung geistiger Potenzen. Es sind selbstverständlich nicht mehr jene plumpen Zaren- und Generäle-Monumente, die noch vor kurzem Rußlands Städte bevölkerten. (Jetzt sind die künstlerisch-minderwertigen Objekte dieser zaristischen Plastik zum größten Teile demoliert worden, so z. B. das Moskauer Alexander III.-Monument, Generals Skobelew-Monument und mehrere andere in Petersburg und der Provinz). Und doch ist sich heute der durchschnittliche russische Bildhauer des wesentlichen Unterschiedes zwischen dem Monumentalen und dem Kolossalen noch nicht bewußt. Wenn nicht die jüngeren Künstler schon einer konsequenteren Monumentalisierung der Kunst gewachsen wären, stände die moderne russische Monumentalskulptur vor der Gefahr eines Völkerschlacht-Denkmals oder einer revolutionären Siegesallee, um so mehr, da im heutigen Rußland die Kunst staatlich gefördert und vom Tendenziösen und Offiziösen nicht gesichert ist. Jene Entwürfe offenbaren ein billiges revolutionäres Agitations-Pathos oder überhaupt nur einen schülerhaften Dilettantismus. Derart ist der größte Teil der Versuche einer revolutionären Monumentalkunst im heutigen Rußland beschaffen. Vorläufig sind diese Entwürfe, in Gips, Beton, Alabaster ausgeführt, auf Straßen und Plätzen ausgestellt und dem Urteile der Öffentlichkeit ausgesetzt. Diejenigen von diesen Entwürfen, die am besten den Willen der Gemeinschaft künstlerisch zu gestalten wußten, sollen in Bronze gegossen werden. Unter anderen Monumenten, die neuen künstlerischen Forderungen noch nicht gewachsen sind, aber doch künstlerisch eine Bedeutung besitzen, und technisch vollkommen sind, sind solche Werke zu erwähnen, wie das Dostojewskij-Denkmal, oder das „Monument der menschlichen Gedanken“ (beide in Moskau, am Zwetnoj-Boulevard; Bildhauer D. Merkulow), die eine imponierende Monumentalität offenbaren, ohne aber auf die Wirkungen konventioneller Denkmalplastik zu verzichten. Der Künstler geht hier von ägyptischen Vorbildern aus, in denen ihn besonders die geschlossene Masse interessiert. Die Beherrschung des Materials ist bei ihm vollkommen. Es sind die einzigen neuen Monumente, die in Stein (finnländischer „schwarzer“ Granit) ausgeführt sind. Das Dostojewskij-Monument ist über 10 m hoch.

Wie gesagt sind dagegen die meisten Entwürfe dilettantisch. Die jüngeren Plastiker haben den Beweis erbracht, daß sie nicht fähig waren, einen eigenen Monumentalstil zu schaffen (wobei wir eine Leistung wie das Bakunin-Monument als eine vereinzelte Ausnahme betrachten müssen).

Bemerkenswert sind auch jene Monumental-Reliefs, die in großer Anzahl von jungen russischen Bildhauern angefertigt und zur „Monumentalen Propaganda" in die Wände staatlicher Gebäude eingefügt wurden. Mehreren Künstlern ist es dabei gelungen, das Spezifische der dekorativen Skulptur in ihrer Unterordnung unter die Architektur zu reifen Lösungen zu bringen. In gedrängten plastischen Worten sucht der Künstler die gegebene Idee reliefmäßig zu gestalten und das notwendige Agitationsmoment so hervorzuheben, daß das Relief zu einem monumentalen Plakat wird, sich nicht im Straßenbetrieb auflöst und nicht unbeachtet bleibt. Bedeutende Aussprüche großer russischer und europäischer Menschen werden fixiert und treten in solcher Weise den Massen näher.

So liest z. B. jedermann, der an den Säulen des Moskauer Hoftheaters vorübergeht, die schönen Worte Tschernischewskijs auf einer monumental wirkenden Plakette:

> „Erstrebt die Zukunft, wartet auf sie, glaubt ihr, übertragt aus ihr in die Gegenwart — wieviel man übertragen kann".

Anknüpfend an die Versuche der dekorativen Skulptur ist es wohl hier am Platz, an die Dekorationen von Innenräumen zu erinnern, die von Grigorij Jakulow im Moskauer Cafe Pittoresque (1916; heute: „Der rote Hahn", Tonhalle der Theater-Abteilung des Aufklärungskommissariats) unter Mitwirkung von W. Tatlin ausgeführt wurden; wobei aber trotz Tatlins Mitarbeit die Unterschiede zwischen Kunst und Maschine, Skulptur und Malerei nicht ganz aufgehoben wurden. Das „Café Pittoresque", das Chef d'oeuvre von Jakulow, bietet ein seltsames Bild: geistreich in die Wände eingefügte „Contre-Reliefs", deren Wirkungen durch stilgemäße Bemalung gesteigert wird, scheinen mit ihren eckigen einander überschneidenden Flächen den Raum zu erweitern, ohne die architektonische Einheit zu verletzen; ohne übertriebene Ästhetisierung sind auch das Podium, (die Stätte unzähliger Wortkämpfe in verschiedenen Fragen des neuen Kunstlebens) die Tische und Bänke zu Kunstwerken erhoben; von der gewaltigen gläsernen Kuppeldecke, deren Scheiben dem Stil entsprechend, dekorativ (aber nicht ornamental) bemalt sind, hängt reicher plastischer Schmuck herab; ähnliche plastische Konstruktionen umgeben auch die Bühne. Sind es Flugzeuge? oder Dynamomaschinen?

Dreadnoughts? Das Unterscheidungsvermögen des Betrachters wird betäubt, er ahnt aber eine rastlose Dynamik in diesen halbmaschinellen, halb dekorativen Gebilden, deren Konstruktion, das Rätselhafte der modernen Maschine betonend, Quelle einer seltsamen Unruhe sind.

Der orientalische Schönheitsinstinkt, die russische Vorliebe zum Farbig-Dekorativen ist auch der Ausgangspunkt der modernen dekorativen Kunst. Diese wird heute von großen Unternehmungen, wie z. B. Dekorationen der Städte an revolutionären Gedenktagen, die mit einem wahrhaft monumentalen Maßstab rechnen, befruchtet. Mit keckem Übermut versuchen heute die jungen russischen Künstler auf Straßen und Plätzen eine neue farbenfrohe Monumentalkunst ins Leben zu rufen, wobei sie vielleicht unbewußt dem historischen Vorbilde der Basiliuskathedrale nacheifern. Bekanntlich wurde die erste Revolutionsfeier (25. Okt. alt. St. 1918) fast ausschließlich von Korporationen expressionistischer Künstler organisiert, die diese erste günstige Gelegenheit für monumentale Unternehmungen, deren Schauplatz oft ganze Städte waren, glänzend ausgenützt haben; und zwar haben die Maler mit ihren Riesenkulissen, die die Wänder hoher Häuser dekorierten, mit ihrer entschlossenen und rücksichtslosen „Futurisierung" der Stadt vielmehr erreicht, als die Plastiker, die zahlreiche, aber ziemlich harmlose Entwürfe neuer Porträtmonumente auf Straßen aufgestellt haben.

Nur ein paar Skizzen von diesen malerischen Spielen:

Der Moskauer „Ochotnyj Rjad" („Jägermarkt"), ein ausgedehnter Platz mit unzähligen kleinen Buden, die in einer schnurgeraden Reihe sich längs den alten Häusern hinziehen. Einer der ältesten Stadtteile, wo der kaufmännische Geist des alten Moskaus unter dem Schutze der goldenen Kuppeln der orthodoxen Kirchen jahrhundertelang sein traditionelles Leben geführt hat. Ein plötzlicher kirchenräuberischer Anschlag auf diese versteinerte Tradition wurde von den jungen Künstlern gemacht: Die Rückseite jener grauen Buden, ja sogar die benachbarten Häuser wurden spöttisch mit farbigen lustigen Ornamenten aus dem Reiche der volkstümlichen Kunst bedeckt, mit buntem, lachendem Schmuck, der gleichzeitig auch rein künstlerische Werte enthielt. Dieser Sturm auf die graue Citadelle hundertjähriger Traditionen war den Künstlern gelungen.

Der Moskauer „Theaterplatz". Ihn beherrscht das strenge Empire des Hoftheaters. Große pseudo-europäische Hotels verleihen dem Platz den Eindruck plumper billiger Üppigkeit. Auch dieses Platzes hat sich das Draufgängertum der jungen Generation

bemächtigt. So wurden z. B. die Bäume und Blumenbeete der großen Anlagen, die diesen Platz schmückten, nicht verschont und mußten auch den kapriziösen künstlerischen Absichten dienen, indem sie mit Farbe begossen, mit Stoffen umhüllt, mit allerlei Schmuck dekoriert wurden, um den Märchengarten des legendaren Zwergen Tschernomor (Puschkin, „Ruslan und Ludmila") darzustellen. Die künstlerisch armselige Architektur der benachbarten Häuser verschwindet hinter den kolossalen Kulissen, auf denen wirkungsvolle Embleme und Allegorien der Revolution dargestellt wurden, ohne aber künstlerische Ziele über politische Tendenzen und revolutionäre Pathetik zu vergessen.

Ein sonderbares Bild bot der Petersburger Residenzplatz während der Revolutionsfeier. Hier rangen die extremsten Richtungen der Neuen Kunst um die Oberhand (unter der Ägide des „Kollegiums der Bildenden Künste", des Aufklärungskommissariats und des Staates). Der geschmacklosen großen Alexandersäule, die noch kommenden Generationen die Ruhmestaten der Zaren verkünden sollte, wurde ihres stolzen Eigendünkels beraubt. Eine etwas naive, aber doch gut benutzte Anwendung kubistischer Mittel (z. B. die Überschneidung der Säule mit runden und eckigen bemalten Flächen, die sich besonders am Postament anhäuften) verfolgte die Aufgabe, die stolze Statik dieser Säule in Frage zu stellen. Gewaltige Fahnen und Panneaux, von den Schülern der staatlichen Kunstwerkstätten und den besten Petersburger Malern geschaffen, schmückten die Stadt in vollkommener Anpassung an die oft widerstrebende Architektur.

Es ist unmöglich, Erschöpfendes über die Fülle dieser dekorativen Unternehmungen mit ihren geistreichen Varianten mitzuteilen. Es wäre noch zu betonen, daß die Künstler bereits sechs bis sieben derartige Revolutionsfeiern mit ihren Dekorationen unterstützt haben. Diese Feiern sind für die Künstler und ihre Korporationen von großer Wichtigkeit, sowohl in materieller wie auch in künstlerischer Beziehung.

„Die Kunst dem Volke"! „Die Kunst auf die Straße"! „Die revolutionäre Kunst" sind heute beliebte Schlagwörter jener Künstler, die an diesen Straßendekorationen mitarbeiten. Sie brechen mit allen Traditionen reiner Kunst und sind bestrebt, die Mittel und Ergebnisse der neuen Malerei für die Straße zu verwerten:

„Laß das Wahrheitsgewinsel,
Was alt ist, aus dem Herzen wetze:
Die Straßen sind unsre Pinsel,
Unsre Paletten — die Plätze!" (Majakowskij).

Zu diesen Versuchen einer neuen Monumentalmalerei gehören u. a. die Dekorationen der sogenannten „Propaganda-, Literatur- und Instruktionszüge.“ Hier entfalten die jungen Maler die künstlerische und agitatorische Kraft ihrer Gestaltungen auf — den Wänden der Waggons. Diese werden sehr wirkungvoll — wenn auch ausgesprochen tendenziös — mit volksblattartigen Darstellungen und Allegorien bemalt, die seltsame koloristische Genüsse bieten. Wenn auch die Künstler sich von einer unaufrichtigen Anpassung an den volkstümlichen Geschmack nicht frei halten, so verstehen sie doch in Übereinstimmung mit den sonderbaren technischen Bedingungen einer Eisenbahndekoration den Reiz der Volksblattepik, die sachliche Anschaulichkeit jener Volkskunst in einem neuen Maßstab zu gestalten. Die entfernteste russische Provinz und das isolierte Dorf, die von diesen „Propagandazügen“ besucht wurden, erlebten unerwartete ästhetische Freuden an jenen bald satyrischen, bald pathetisch-revolutionären, bald ornamentalen dekorativen Kompositionen.

Unzählige staatliche Aufträge, Wettbewerbe, Ausstellungen dekorativer Kunst etc. bleiben im heutigen Rußland ein lebendiger Impuls für immer neue dekorative Experimente. Die jungen Künstler versuchen sich vor „offiziöser Malerei“ zu hüten und neue Formen für den neuen Inhalt zu suchen. Leider sind aber von den Initiatoren jener dekorativen Unternehmungen (Fresko-Dekorationen staatlicher Gebäude, Volksfeste, Plakaten-Wettbewerbe etc.) am meisten die Dilettanten aus dem „Proletkult“ (s. u.) beliebt, da es den schaffenden Künstlern selbstverständlich schwerer fällt, in den Dienst der politischen Propaganda ohne weiteres zu treten.

Auch auf der Bühne hat sich der junge russische Künstler seine Rechte erworben und schreitet rasch zur Harmonisierung der künstlerischen Mittel des Theaters fort. Eben dieses Streben zur ästhetischen Einheit verschiedener Faktoren der theatralischen Arbeit bestimmt den Wert der letzten Errungenschaften der neuen russischen Theaterdekoration. Wohl hat schon vor dem Kriege der russische Expressionismus die Anwendung seiner Kunstideale auf der Bühne angestrebt. Da aber die moderne bildende Kunst in Rußland an der Spitze der gesamten künstlerischen und kulturellen Entwicklung stand und der Mangel an neuer Dramaturgie sehr fühlbar war, entstand ein dissonierender Zwiespalt: die neuen künstlerischen

Forderungen des Dekorateurs blieben im Rahmen des alten Repertoirs unerfüllbar, der Schauspieler und der Dichter standen dem Maler fremd gegenüber. Das russische Theater ist heute einem stilistischen Gleichgewicht bedeutend näher. Die Stilentwicklung der russischen Theaterdekoration ist in großen Zügen die folgende:

Die impressionistischen Dekorationen Konstantin Korowins schlagen die Brücke. Die Theatertechnik und der Maßstab der Theaterdekoration bietet dem Impressionisten eine günstige Gelegenheit für eine fast monumentale Farben- und Lichtwirkung. Der Dekorateur kümmert sich immer weniger um das Mileu und um die historisch-ethnographische Wahrheit. Geistreiche Experimente theatralischer Impression führen zu einer Trennung des Malers vom Schauspieler, die an eine Vergewaltigung der Forderungen des gegebenen stofflichen Inhaltes grenzt. Da dieser Stilstufe des russischen Theaters eine hohe Entwicklung des Ballets und der Oper, die dem Dekorateur viel mehr Unabhängigkeit bieten, entsprechen, so löste sich diese Dissonanz in der malerischen Phantastik und koloristischen Spielen der Impressionisten auf. Es entsteht eine Reaktion gegen diese Vernachlässigung der stilistischen Forderungen. Schon bei den Impressionisten S. Golowin und N. Roerich wird die Wiederkehr der Dekoration als solcher, ihrer Stilwahrheit — wenn auch in einer neuen Auffassung — fühlbar. Hier konnten selbstverständlich die Tendenzen der russischen Stilisten — wie Dobuschinskij, Bakst, Ssomow, Benois, Lancéré u. a. — denen das spezifisch Dekorative und die streng historische Stilreinheit so eigen ist, leicht die Oberhand gewinnen. Dobuschinskijs Dekorationen im „Moskauer künstlerischen Theater“ sind eine wichtige Etappe in der Entwicklung der russischen Theaterdekoration. Solche Meisterwerke, wie Benois Aufführung des „Kaufmanns von Venedig“, Leon Baksts Ballettentwürfe oder Golowins „Judith“ sind auch außerhalb Rußlands bekannt. Hinter Raffinement und konventioneller Stilisierung vergißt nicht der Künstler die gegebenen Raumprobleme in Übereinstimmung mit dem dramatischen Vorgang, Hand in Hand mit dem Regisseur, Autor und Schauspieler zu lösen. Diese Künstlergruppe sucht die Kunstideale der Rokokozeit wieder zu beleben und da auch das Repertoir und die gesamte Theaterarbeit ebenso retrospektiv und eklektisch gerichtet sind, wird eine harmonische Stileinheit erzielt, die vor uns als ein abgeschlossenes Resummé verklungener Epochen an der Grenze der Neuen Zeit steht und mit einer erstaunlichen Rücksichtslosigkeit

den „grossen Irrtum" — das Leben von heute — ignoriert. Hier finden die Lebens- und Kunstideale des Rokoko ihre prägnanteste Gestaltung. Dieser Richtung stehen sogar noch jüngere Künstler-Dekorateure, wie N. Ssapunow und S. Ssudejkin nahe, jene Träumer, die den Zuschauer in die Welt märchenhafter Buffonaden und raffinierter Erotik einführen wollen. Das strenge Stilisieren hat sich wieder aufgelöst, die Dekoration ist malerischer und breitzügiger, die Farben lockerer und freundlicher. Der impressionistischen Dekoration gegenüber erzeugen diese Dekorateure ein viel feineres Raumgefühl, eine sicherere Gestaltung der Formen, die sich nicht in Impressionen auflösen. Hier wird die theatralische Outrierung zum Selbstzweck, der Künstler will den Schauspieler und den Zuschauer von der Natur und von der Wirklichkeit isolieren, er will nicht verheimlichen, daß er das Theater nur als einen Ausdruck des menschlichen Spieltriebes betrachtet. Rokoko-Pastoralen, Moliére-Komödien, russische volkstümliche Burlesken, die tatsächlich an das Spielerische grenzen, sind hier besonders beliebt. (Vgl. N. Ssapunows Entwurf zu einem Theatervorhang für Molières „Der Bürger als Edelmann", Abb. 16 und S. Ssudejkins „Die Karuselle", Abb. 15).

Die strenge Objektivität der Stilisten räumt den Platz einem unruhigen Suchen. Farben und Formen jener Buffonaden verraten schon die ersten Symptome der kommenden Deformation. Die tote Statik der historisch-stilistischen Dekoration wird in den Experimenten A. Lentulows und A. Exters bis aufs Letzte verdrängt. Jene Versuchung, die an den Dekorateur durch das affektierte Theaterleben herantritt und ihn zu Übertreibung, zu Gesten und zu billigen Effekten veranlaßt, ist noch nicht überwunden. Aber hier realisiert der Expressionist doch zum erstenmal seine Versuche einer neuen Raumgestaltung auf der Bühne. Wenn auch den Künstler die Bühnenbewegungen und das Tempo des Werkes interessieren, so erreicht er noch immer nicht jene Stileinheit, die nur von einer entsprechenden Revolutionierung des Repertoirs ausgehen kann. So hielten z. B. die „Moskauer Kammerspiele" („Kamernyj Theater"), die zuerst den Mut hatten, dem neuen Maler entgegenzukommen, noch immer an Beaumarchais Komödien oder Shakespeares Tragödien fest und befreiten nicht den jungen Schauspieler und Künstler von den Konventionen der alten Bühne. Immerhin schließt es nicht solche Errungenschaften aus, wie Lentulows „Sakuntala" (Kalidasa), Exters „Salome" und „Figaros Hochzeit" oder die eigenartigen Aufführungen der

stimmungsvollen Harlekinaden und Pantomimen („Der Schleier der Pierette“, „Der blaue Teppich“, „Der König Harlekin“ u. a. m.). Die letzten Experimente Lentulows („Der Dämon“ von M. Lermontow im Opernhaus des Moskauer A. u. S.-R. und „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach im Studientheater des „Kunst- und Aufklärungsvereins der Moskauer Arbeiter-Genossenschaften“, Sommersaison 1919 u. a. m.) verraten das besondere Interesse des Dekorateurs zur Ausnützung der modernen Theatertechnik: unerwartete Dekorations-, Beleuchtungs- und Perspektive-Variationen, technische Ausbildung der Dekoration im Sinne ihrer Mobil- und Kombinationsfähigkeit. Jener Zwiespalt swischen dem Bühnenwerk und seiner formalen Umgebung wird aber noch immer nicht gelöst. Soweit sich nun die jüngsten Versuche beurteilen lassen, offenbaren sie folgende neue Tendenzen.

Dem neuen Theater, dem Theater der Massenbewegungen entgegenkommend, sucht G. Jakulow die Dynamik des Kollektiven in neuen Formen zu gestalten und kommt zum konsequenten Entschluß, daß alle Traditionen der alten Arbeit zu verlassen sind und daß ein neuer Theaterorganismus zu schaffen ist. Nur die Arena scheint ihm zur freien schöpferischen Entwicklung jenes neoklassischen Theaters geeignet zu sein.[1]) Noch ist die Bühne des Reizes des Experimentalen nicht beraubt, der in der Anwendung kubistischer Tendenzen fortlebt, aber das entscheidende Moment ist das Ringen nach Vereinfachung und Elementarisierung der dekorativen Bühnenarchitektonik, wobei z. B. einfachste spirale- oder stufenartige Konstruktionen angewandt werden. Diese Versuche greifen auf die Theatertheorien Fedor Komissarschewskijs zurück, wie sie als Reaktion gegen die stilistischen Spiele des Stanislawskij-Theaters (Moskauer Künstlertheater) zu nüchternster und minimaler Leinwanddekoration geführt haben, deren Ziele mit der allgemeinen Angebung der Raumverhältnisse beschränkt werden und auf Schmuck und Effekte verzichten müssen. (Vgl. z. B. Die Aufführung Shakespeares „Der Sturm“ im erwähnten „Studientheater“.)

Die Kurven dieser Entwicklung der russischen Theaterdekoration führen heute wieder zu einer Objektivität des Künstlers, und dem entsprechend, zur Wiederkehr der inneren Einheit der theatralischen Arbeit. Jurij Annenkow, der diesen neuen Forderungen erfolgreich entgegenzukommen wußte, meint, daß der Dekorateur von dem

---

[1]) Man vergleiche diese Bestrebungen mit Reinhardts Regiearbeiten.

gegebenen Inhalt und Sujet ausgehen müsse, daß die neuen künstlerischen Mittel und ihre Elastizität zu jeder vom Verfasser geforderten psychologischen Nuance die entsprechenden plastischen Formen ins Leben rufen werden. Anderseits müsse der Maler auf jenem theatralischen Gebiete, das auf dem formalen Momente beruht — seien es nun die Bewegungen des Schauspielers oder das Requisit, die Kostümierung, die Schminke, die Frisur, schließlich die technische Einrichtung, die Beleuchtung, der Dekorationswechsel etc. — diktatorisch herrschen, denn in seiner Analyse des psychologischen Wesens des Werkes erreiche er dasselbe Verständnis für den szenischen Rhythmus, wie der Regisseur. In seinen wunderbaren Dekorationen zu Frank Wedekind's „Die Büchse der Pandora" (Moskau, Komissarschewsky-Theater, Wintersaison 1918/19) hat Annenkow diese Diktatur des Dekorateurs rücksichtslos durchgeführt, wobei er vor keiner Vergewaltigung der Wirklichkeit Halt machte und seine Arbeit in einem organischen Zusammenhang mit der des Verfassers, des Spielleiters und des Schauspielers zu jenem vollkommenen stilistischen Gleichgewicht führte. Diese Experimente wurden wiederholt („Eine dumme Geschichte", „Die roten Tropfen" u. a.) und jedesmal wurde die dekorative Umgebung aus inneren Motiven des Werkes heraus geschaffen. Annenkow scheint mit diesen Werken der Theaterdekoration neue Wege zu weisen. Nicht nur seine raffinierte psychologische Anpassung an das Bühnenwerk, sondern auch die vollkommene Beherrschung der reichen technischen Möglichkeiten eines modern eingerichteten Theaters, beweisen die Lebensfähigkeit und Aktualität der Versuche Annenkows.

Auch die gegenstandslosen Tendenzen der neuen Kunst erlebten ihre Verwertung auf der Bühne. So konnte z. B. der Zuschauer in Wagners „Lohengrin" (Moskau, Opernhaus des A. u. S.-R. 1918/19) abstrahierte „suprematistische" Kompositionen, deren unaufhörlicher Wechsel, deren fluktuierende Beleuchtung die Stimmung angeben sollte, an Stelle gewöhnlicher gegenständlicher Dekorationen sehen. Auch hier versuchte der Maler (F. Fedotow) zum Inhalt und zur Handlung adäquate Formen zu finden.

Das weitere Schicksal der Entwicklung der russischen Theaterdekoration hängt selbstverständlich mit dem gesamten Theaterleben eng zusammen, welches allerdings heute in einem sehr intensiven Tempo fortschreitet und jeder bedeutenden neuen Richtung auf dem Gebiete der bildenden Kunst die Bühne zur Verfügung stellt.



Boris Grigorjew: Federzeichnung aus dem Zyklus „Rasseja“ (1918).

V.

„Schade um den, der die Macht hat in den Mund der Kunst die nötigen Worte zu legen und es nicht tut.
Schade um den, der sein Seelenohr vom Munde der Kunst abwendet.“

Wassilij Kandinskij.

Jener Zustand der modernen russischen Kunst, der im allgemeinen oben geschildert wurde, gilt hauptsächlich für die letzten drei Jahre, also für die Jahre tiefster revolutionärer Erschütterungen. Die russische Revolution, besonders in ihrer heutigen — kommunistischen — Phase, hat das russische Kunstleben nicht nur berührt und beeinflußt, sondern von Grund aus umgewandelt. Da in das politische Programm der Bolschewiki auch die Revolutionierung des gesamten kulturellen Lebens und sein Wiederaufbau auf neuer — kollektivistischer — Grundlage aufgenommen wurde, so entstand jene „große russische Kunstrevolution“, die im russischen und ausländischen Publikum ein so großes Aufsehen erregte. Die einen begrüßten die Einführung neuer ökonomischer Prinzipien in die Kunstarbeit, die Monumentalisierung und die Anwendung der Errungenschaften der jungen Kunst, sahen es als unvermeidlichen Kulturwechsel an, der die Menschheit vom Ballast der Überlieferung befreien sollte, über die Nation- oder Klassenkunst zum Allmenschlichen und Außerklassenhaften, zur Regelung der künstlerischen Produktion und Konsumtion führen werde. Die anderen erblickten in den russischen

Experimenten die Gefahr des Dilettantismus, die Privilegierung eines Kunstvölkchens, die Überproduktion und einen neuen Ästhetizismus. Um die Tatsachen nicht durch ein Parteiurteil zu fälschen, werden wir uns an eine objektive Information halten, die den deutschen Künstler und Kunstfreund über die Zustände jener Kunstrevolutionen vielleicht aufklären können.

Unter den aktiven Kräften, die zur Verwirklichung der unternommenen Reform des russischen Kunstlebens beitragen, sind folgende zu unterscheiden:

Zunächst sind es die „Linken" Künstler, denen jede radikale Gesinnung verwandt ist. Sie sind die Ideologen der neuen Künstlerbewegung, die nicht nur auf rein ökonomischer Grundlage beruht, sondern auch sämtlichen unnormalen Erscheinungen einer Verfallszeit — der Isolierung der Kunst, dem ästhetischen Konservatismus, den rückschrittlichen Akademien — ein Ende schaffen will. Diese Künstler (es sei hier an die Führer des russischen Expressionismus wie W. Kandinskij, K. Malewitsch, W. Tatlin, N. Altmann u. m. a. erinnert) haben die Oberhand im „Kollegium der bildenden Künste des Aufklärungskommissariats", der obersten Instanz im russischen Kunstleben von heute gewonnen, gleichgültig ob sie nun politische Kunstarbeiter oder überzeugte Anhänger der Räteregierung sind. Die materielle Entfesslung des Künstlers, die Freiheit der künstlerischen Konfession, die Reform der Kunstakademien, die Verstaatlichung der Ausstellungs- und Museumsarbeit, eine verstärkte Kunstaufklärung, eine Revolutionierung der Kunstindustrie — das sind ihre Aufgaben, die heute in einem für die russischen Verhältnisse überraschend breiten Maßstabe, mit Unterstützung des Staates, durchgeführt werden.

Ferner spielt eine bedeutende Rolle jene große gewerkschaftliche Bewegung der russischen Künstler, die als notwendiger Widerstand gegen die schweren wirtschaftlichen Zustände, auch gegen den launenhaften Käufer ins Leben gerufen wurden. In der ersten Phase dieser gewerkschaftlichen Künstlerbewegung entstand ein unvermeidlicher Gruppengegensatz zwischen den Alten und den Jungen. Es bildeten sich mannigfaltige Fraktionen (die „Rechte" und „Zentrums"-Föderation, „der Verband der Künstler der neuen Kunst", „der Verband der neuen Bildhauer", „der Verband der Kunstgewerbler" etc.; vgl. Verzeichnis III). Heute vereinigen sich allmählich sämtliche Künstlergruppen auf rein wirtschaftlichem Boden. Jede Parteikonkurrenz ist

hier überflüssig: die geistige und administrative Leitung befindet sich selbstverständlich in den Händen der Jungen, deren Impulsivität und Initiative zur ersehnten Genesung des modernen Kunstlebens führen, deren Dringlichkeit auch im Auslande fühlbar wird.

Schließlich ringt auch der „Prolet-Kult" um die Hegemonie. Die Idee der proletarischen Kultur beruht bekanntlich auf der Überzeugung, daß in der Arbeiterklasse jungfreuliche schöpferische Kräfte schlummern, welche, durch eine revolutionäre Aktion erweckt, in überraschenden, vom Rythmus der Fabrik- und Maschinenwelt belebten Offenbarungen des proletarischen Geistes zutage treten würden. Das Kollektiv- und Organisationsgefühl, die Harmonie, die rhythmische Regelmäßigkeit und Bündigkeit seien die Grundlagen dieser proletarischen Kunst. Der Proletarier müsse aber auch „von den in der Vergangenheit entstandenen Schätzen der Kunst Besitz nehmen und alles Grosse und Herrliche in ihnen sich zu eigen machen, ohne dabei dem in ihnen abgeprägten Geist der feudalen oder bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu unterliegen".[1]) Durch eine kritische Umarbeitung dieser großen Erbschaft vom kollektiv-werktätigen Standpunkte aus, werde der proletarische Künstler an Stelle der verwesenden bürgerlichen Kultur seine neue Kultur und Kunst setzen. Wir wollen uns hüten, über die praktischen Experimente der „Prolet-Kulte" ein erledigendes Urteil zu fällen, wenn wir uns auch der Hoffnung hingeben, daß die echten proletarischen Begabungen, nachdem ihnen eine freie Entwicklung ermöglicht wurde, zum gesamten künstlerischen Fortschritt und zur Gesundung des modernen Kunstorganismus beitragen werden. Es muß aber betont werden, daß die heutige Arbeit des Prolet-Kults sich noch in der Phase einer Auseinandersetzung mit der historischen Erbschaft befindet und daß die jungen Arbeiterkünstler noch nicht schöpferische Werte erzeugen können, umsomehr, da sie ohne die elementarsten Stadien der technischen Ausbildung überschritten zu haben, sich bereits ihrer unreifen Errungenschaften rühmen, ja sogar von Popularisierung und Monumentalisierung träumen. Eine scharfe Opposition gegen den „bürgerlichen" Expressionismus, ein aussichtsloser Eklektizismus und ein Dilettantentum sind für die Anfänge der proletarischen Kunst bezeichnend. Dies wurde im Laufe der Zeit immer anschaulicher, so daß sogar 1919 ein Vorschlag der Regierung erging, der autonomen Existenz des Prolet-Kults ein Ende

[1]) Aus A. Bogdanows: „Die Kunst und das Proletariat", deutsch erschienen im Verlag „Der Kentaur", Leipzig 1919.

zu machen und ihn mit der gesamten Aufklärungsarbeit zusammenzuschmelzen.

Was die Überreste der rückschrittlichen Künstler betrifft, so fallen sie selbstverständlich aus dem Rahmen des heutigen Kunstlebens und seiner Administration, wenn sie auch aus Gründen wirtschaftlicher Selbsterhaltung auf die Beteiligung an staatlichen Ausstellungen und an der gewerkschaftlichen Bewegung angewiesen sind.

„Das Kollegium der bildenden Künste des Volksaufklärungs-Kommissariats“ [1]) ist heute die führende Institution für jene Kunstreformen. Das Kontingent der Mitarbeiter setzt sich aus den radikalsten Führern der radikalsten Kunstrichtungen zusammen, was in der gesamten Kunstpolitik bemerkbar wird. Die fortschrittlichen Künstler, vom Staat unterstützt, haben also die exekutive Macht an sich gerissen und führen ihre Umgestaltungspläne in einem großen Maßstabe durch. Von links und von rechts werden sie oft angegriffen und einer schärfsten Kritik unterworfen, die bald vom „bürgerlichen Kitsch der Expressionisten und der Gefahr für die Entwicklung der proletarischen Kultur“, bald von „der Degenerierung der wahren, schönen Kunst und bolschewistischer Pseudokultur“ zu sprechen pflegt. Nicht die Panegyrien, mit denen diese Künstler-Administratoren ihre Loyalität den Ideen der kommunistischen Revolution erweisen, (z. B. in der neuen Künstlerpresse: „Die Kunst der Kommune“, Petersburg, „Die Kunst“, Moskau u. a. m.) sind das Entscheidende, sondern eine große praktische Aufbauarbeit, die, von der Räteregierung inspiriert und gefördert (z. B. von dem Volkskommissar Anatolij Lunatscharskij), doch auf verständigen und zeitgemäßen Reformationsforderungen der Kunst selbst beruht.

Zunächst ist es die Reform der Kunstschulen, die von der „akademischen Abteilung“ des erwähnten Kollegiums geleitet wird.

Von der Überzeugung ausgehend, daß die alten Kunstakademien in ihrem heutigen Zustand lebenvortäuschende Kadaver sind, hat diese Abteilung beschlossen, daß sie nicht zu reformieren, sondern zu vernichten und auf neuen Anfangsgründen wieder aufzubauen sind. Dem entsprechend wurden durch ein Dekret der Regierung (Juni 1918)

---

[1]) Vergl. Verzeichnis XIII. Administratives Schema des Kollegiums.

die ehemaligen kaiserlichen Kunstakademien der Haupt- und Provinzstädte aufgelöst. Die Zusammensetzung des pädagogischen Personals, also das entscheidende Moment in der künstlerischen Orientierung der Akademien sollte nun nicht mehr vom konservativen Urteil der staatlichen Mäzenen, sondern von den Wahlstimmen der Kunstlehrlinge selbst abhängen. Da gewisse revolutionäre Tendenzen noch in den Räumen der alten Kunstschulen aufgewachsen waren, da der Andrang der jugendlichen Kräfte immer unaufhaltsamer wurde, und da ausserdem die Sympathien der nach der Reform der Kunstakademie eingetretenen Schüler sich ausdrücklich zu den fortschrittlichen Kunstrichtungen neigten, so waren die Ergebnisse der ersten Meisterwahlen überraschend radikal: wenn auch die Überreste der älteren Schüler etliche konservative Professoren behielten, so gelang es doch der überwiegenden Mehrheit der jüngeren Lehrlinge, die entscheidende Rolle in dem geistigen und wirtschaftlichen Wiederaufbau der Kunstschulen den führenden Künstlern der neuen Kunst zu sichern. Die künstlerischen Wege dieser neuen Meister, die allerdings der nachimpressionistischen Kunstgeneration angehören, verliehen dem Leben und Suchen dieser neuen „Freien Staatlichen Produktiven Kunst- und Dekorationswerkstätten" jene spezifischen Merkmale, die in der Entwicklung der neuen Kunst zutage getreten sind: eine äusserste, beinahe messianisch religiöse Überzeugungskraft und ein hochentwickeltes Fortschrittsgefühl. Wenn auch dabei negative Erscheinungen des modernen Kunstlebens — ein parteihafter Haß, ein diskreditierendes Epigonentum, ein Streben nach dem Äußersten und Radikalsten, das zum Selbstzweck wird — noch nicht vollständig überwunden sind, so schwinden heute allmählich diese Auswüchse in einer großen und ernsten Arbeit, die nicht nur pädagogische Bedeutung besitzt, sondern auch der modernen Kunst neue Wege zu weisen wagt. Die „Freien staatlichen Kunstwerkstätten" existieren kaum zwei Jahre, aber jenes, was sie schon heute erzeugt haben, dokumentiert ein wahrhaft revolutionäres Arbeitstempo, eine überraschende Stärke und geistige Disziplin der Kunstjugend und die Neigung derselben, eine neue, formvollendete Bildungsbasis zu schaffen, die die schöpferische Energie der Jungen auf ein neues Renaissanceziel konzentrieren soll.

Neben dem erwähnten Wahlrecht der Kunstlehrlinge gibt auch eine wirtschaftliche Selbstadministration des Schullebens, ein bewußtes Genossenschaftsgefühl, schließlich eine künstlerische Initiative- und Erfindungskraft der jungen Schüler einen Beweis für ihre impulsive

Selbsttätigkeit. Sie suchen eine neue ethische Grundlage zu finden, auf der normale freundschaftliche Beziehungen zwischen dem Meister und dem Lehrling entstehen könnten und führen in die gemeinsame Arbeit neue Konventionen und ethische Forderungen ein: die Autorität des Meisters soll für den Schüler etwas ebenso Wichtiges bedeuten, wie die Autorität der Schülergemeinschaft, wie das „Selbstbestimmungsrecht" der innerhalb der neuen Schule entstandenen Kunstrichtungen oder wie das Verwaltungs- und Reformationsrecht des exekutiven Akademierates. Dieser ist in gleichem Verhältnis aus den Vertretern der Meister und den der Gehilfen zusammengestellt. Durch eine stramme und produktive Arbeit wird ein vollständiges Übereinstimmen der beiden Teile in verschiedenen Programm- und Exekutionsfragen bewiesen. Die Organisation der neuen Arbeitsordnung wirft mehrere komplizierte Probleme auf, die im Rahmen der alten Schule nicht gelöst werden konnten. So existieren z. B. neben den früheren individuellen Werkstätten, die von einem Meister geleitet werden und eine Schule seiner Anhänger bilden, auch kollektive Werkstätten, die sich nicht nur mit dekorativer Kunst — die eine kollektive Arbeit voraussetzt — beschäftigen, sondern auch, ohne jede Leitung, eigene Wege und Mittel suchen. Die „Werkstätten ohne Meister" befinden sich noch in den ersten Phasen tastender Unsicherheit. Eine strenge Objektivität, ein vertieftes technisches Studium und ein — noch undeutliches — Streben nach Synthese und „Neoklassik", — auf diesen Anfangsgründen wollen die jungen Künstler ihren Weg zur kollektiven Gestaltung des Gemeinschaftswillens betreten. Übrigens befinden sich verschiedene Gruppen der Schüler unter den Einflüssen mannigfaltiger Schulen, so daß sämtliche moderne Kunstrichtungen hier vertreten und durch frische jugendliche Kräfte weiter entwickelt werden. Besonders zahlreich sind aber die Anhänger jener Künstler, die auf eine handwerkschaftliche Durchbildung der Kunst drängen. Das Interesse für das künstlerische Handwerk und für das Handwerkhafte in der Kunst wird auch durch eine lebhafte Beteiligung der Künstler an der Arbeit der kollektiven kunstgewerblichen Werkstätten bewiesen. Dabei sind sogar viele junge Künstler überzeugt, daß das Bild und seine Kultur aussterbe, daß sich eine neue momumentale — aber nicht spezifisch-dekorative — Kunst auf dem Boden des Handwerks entwickeln werde. Die überraschend schnelle Entwicklung der neuen russischen Kunstindustrie ist etwas sehr Bezeichnendes: der Staat, dem die Initiative der Akademie-

reform gehört, will die „Freien Werkstätten“ zu aktiven Faktoren des Industrielebens umgestalten und durch eine Steigerung ihrer Produktionsfähigkeit dem Werkstattleben eine feste wirtschaftliche Grundlage schaffen.

Die Leitung des kunstgewerblichen Lebens ist der Abteilung für Kunstindustrie des Kollegiums der Bildenden Künste anvertraut. Die Tätigkeit dieser Abteilung entwickelt sich in folgenden Richtungen:

Die Organisation und Förderung der staatlichen kunstgewerblichen Werkstätten, die wirtschaftliche Ausnützung ihrer Erzeugnisse im Zusammenhang mit dem gesamten Industrieleben ist das nächste Ziel der erwähnten Abteilung. Der bildende Künstler soll ferner an der gründlichen formalen Umarbeitung jener Fabrikate mitwirken, die früher in ihrer künstlerischen Vernachlässigung für den kleinbürgerlichen Geschmack so sehr symptomatisch waren. Obgleich die abnormalen wirtschaftlichen Zustände Rußlands eine sofortige und vollständige ästhetische Revolutionierung der verschiedenen Zweige der Industrie, also auch der ganzen Lebensart, heute nicht zulassen, so ist doch der Versuch gemacht worden, die Anwendung neuer Kunstformen auf das Alltägliche vorzubereiten und sie sogar als den wichtigsten Faktor in der Arbeit jeder „produzierenden staatlichen Werkstatt“ zu betrachten. Das besondere Interesse für die Textilindustrie, Porzellan- und Glaserzeugnisse, Metall- und Holzarbeiten, welches in der Tätigkeit der neuen kunstgewerblichen Werkstätten zu Tage tritt, wird selbstverständlich, wenn man sich an die Wirtschafts- und Verbrauchsrolle dieser Industriegegenstände erinnert. Was die künstlerischen Tendenzen des neuen russischen Kunstgewerbes anbelangt, so ist dieses mehr geneigt, von den technisch wirtschaftlichen Bedingungen des gegebenen Materials auszugehen und die industriellen Forderungen nicht zu vernachlässigen, als durch eine irrationale Ästhetisierung dem kunstgewerblichen Erzeugnis den Beigeschmack des Spezifisch-Angewandten zu verleihen. Bewußt oder unbewußt greifen diese russischen Versuche teils auf die Theorien Vanderveldes, teils auf die kunstgewerblichen Experimente der italienischen Futuristen zurück. Die „Gesamtschau der Produktion sämtlicher russischer Freier Kunst- und Dekorationswerkstätten“ (Moskau, Juli/August 1919, Alexander III.-Museum) war eine wirkungsvolle Demonstration des tiefen Verständnisses der Kunstjugend für die aktuellen Aufgaben der neuen Kunstindustrie. Die Textilarbeiten

der „Moskauer Ersten Freien Werkstätten“ (unter der Leitung der Künstler N. Udalzova, K. Malewitsch u. a.) bewiesen, daß das Experimentelle schon zu einer großen industriellen Ausführung reif geworden ist. Das Flächenhafte und das „Bemalte“ der jungen „Suprematisten“, die sich unbewußt dem Dekorativen nähern, stimmte mit den technischen Voraussetzungen des Textilgewerbes vollkommen überein. Dagegen hielten die Porzellanarbeiten der Petersburger Staatlichen Porzellan- und Glasfabrik (früher die berühmte Kaiserliche Fabrik), die von Ssergej Tschechonin geleitet wurden, an kompliziertem Dekor, der in einer Massenproduktion undurchführbar wäre, fest. (Nur in den Entwürfen zu den neuen Porzellanausstattungen für die staatlichen Volksküchen wurde das Elementare der neuen Ornamentik gegenüber dem raffinierten Stilismus bevorzugt.)

Große Wettbewerbe für Entwürfe zu neuen Bekleidungen, zu neuen Einrichtungsgegenständen, zu verschiedenen Holz- und Metallgebrauchsartikeln etc. sind ein weiteres Mittel der staatlichen Förderung des Strebens der Kunstjugend zur endgültigen formalen Umgestaltung des heutigen Lebens.

Anderseits ist jene „Abteilung für Kunstindustrie“ bestrebt, das volkstümliche Kunstgewerbe volkstümlich weiter zu pflegen und es nicht durch den Andrang der geschmacklosen Großstadtware beeinflussen oder aussterben zu lassen. Wohl sind die Überreste der russischen Volkskunst — die schönen Spielzeuge, die traditionelle Volksblattkunst, die alte Klosterkunst der Ikony und der Kirchenplastik, schließlich das herrliche Dekor der Bauernhäuser — noch immer ein Dokument stärkster künstlerischer Expression und Offenbarung des nationalen Geistes; aber eine staatliche Förderung der Volkskunst führt allmählich zur Mechanisierung und Schablonisierung derselben und kämpft vergeblich gegen die kleinbürgerlichen Einflüsse der Stadt. Die orangerieartige Pflege des volkstümlichen Kunstgewerbes sollte eigentlich den Museen überlassen werden, die die Überbleibsel hundertjähriger Lebens- und Kunsttraditionen auffinden und konservieren.

Sehr bemerkenswert sind jene neuen Bauernarbeiten, die dem Großstadtkünstler entgegenzukommen wußten. In der erwähnten kunstgewerblichen Gesamtschau 1919 wurden z. B. Stickereien nordrussischer Bäuerinnen ausgestellt, die von ihnen, nach Entwürfen jüngster expressionistischer Künstler — in einer persönlich-reizvollen Umstilisierung — ausgeführt waren.

Ebenso wie im Aufbau der neuen russischen Kunstindustrie geht auch die Kunstaufklärungsarbeit des Kollegiums der Bildenden Künste von demselben Streben aus, der Selbstisolierung der Kunst ein Ende zu machen, den Blutkreis der Kunst an den des Lebens anzuschließen. Man ist sich selbstverständlich darüber klar, daß es nützlich ist, „Anhänger" der neuen Kunst werben und den zurückgebliebenen Laien zur Teilnahme an der „Kunstrevolution" anzutreiben. Die Kunst braucht keine Proselyten, sondern eine Öffentlichkeit, für die die Kunst der spontane Ausdruck des Lebens ist und eine selbstverständliche Notwendigkeit. Die aktuelle Aufgabe einer Kunstaufklärung sei also nicht eine „Kunsterziehung", sondern eine verstärkte und staatlich geförderte Demonstrierung der schöpferischen Errungenschaften der Kunst und ihres Fortschrittes. Die Ausstellungs-, Verlags- und Informationsarbeit sei das Wesentlichste in dieser indirekten Popularisierung der Neuen Kunst. Aber auch durch eine richtiggestellte kunstwissenschaftliche und theoretische Einführung müsse man jedem entgegenkommen können, der Liebe und Bedürfnis für Kunst besitzt. Zahlreiche Vorlesungen (bald episodische, bald zyklusmäßig ausgebreitete), öffentliche Diskussionen, Führungen durch Ausstellungen und Museen etc. werden zu diesem Zwecke von der Kunstaufklärungsabteilung veranstaltet. Wer die Gelegenheit gehabt hat, irgend einer solchen lebhaften theoretischen Diskussion in Moskau oder Petersburg (etwa über: „Kunst und Leben", „Künstler und Staat", „Der Künstler und die Maschine", „Die proletarische Kunst" etc.) oder kunstkritischen Einführungen in das gegenwärtige Kunstleben beizuwohnen, war Zeuge eines überraschenden Interesses der Zuhörer — meistens Arbeiter oder Arbeitsintellektuelle — für Kunst und Künstler. Agitatorische Manifestationen „Linker" Dilettanten (das von ihnen beliebte „épater le bourgeois") fanden nach der Verstaatlichung der „Kunstpropaganda" nicht mehr statt. Ein geschwätziger Dadaismus wäre im heutigen Rußland unmöglich.

Außerordentlich erfolgreich ist die Aufklärungsarbeit in den vielen Stadt-, Bezirks- und Provinzmuseen der Neuen Kunst, in den „Schatzkammern moderner Kunst" und in den „Staatlichen Museen der Malkultur". Eine weitere Verstärkung der neuen Kunstpresse und des staatlichen Kunstverlags (vgl. Verzeichnis XVI) wird geplant. Wie auch in der gesamten administrativen Arbeit, sind hier bedeutende technische Schwierigkeiten zu überwinden. Dem großen Bücherhunger

Rußlands würde die Initiative der ausländischen Verlagsanstalten sehr willkommen erscheinen.

Schließlich muß das Dilettantentum auch auf dem Gebiete kunstwissenschaftlicher Erziehung, insofern diese in den Räumen der Mittelschule („Einheitliche Arbeitsschule"), der Kunst- und Dekorationswerkstätten und in verschiedenen gewerkschaftlichen Schulen durchgeführt wird, den Rückzug antreten, um neueren pädagogischen Methoden Platz zu machen und die Kunstgeschichte und -Theorie als ein autonomes Bildungsfach einzuführen. Noch wichtiger sind die Bestrebungen, in der „Arbeitschule" und ebenso wie in den verschiedenen Einrichtungen außerhalb der Normalschulen, den Unterricht in Bildender Kunst einzuleiten. Die ersten Versuche des neuen Kunstunterrichtes in der Arbeitschule waren umsomehr erfolgreich, als sie auf der richtigen Basis — der handwerkschaftlichen Erziehung (die Grundlage der neuen Mittelschule) — beruhten. Im „Ersten staatlichen Institut für künstlerische Pädagogie" (gegründet September 1919 in Moskau), wird der erste Kader neuer Kunstlehrer unter der Leitung fortschrittlicher Künstler ausgebildet.

Es seien noch die Abteilung „Kunstencyklopädie" (Dokumente neuer Kunst Rußlands, ein sehr ausgeprägt gedachtes, aber nur teilweise ausgeführtes Werk, dessen Veröffentlichung wiederum durch den Mangel an typographischen Mitteln verzögert wird) und das interessante „Büro für Organisationskontakt und Information" zu erwähnen, welches die Tätigkeit des Kollegiums der Bildenden Künste mit der der verschiedenen Aufklärungsinstitute, künstlerischer Verbände, Arbeitergenossenschaften, schließlich mit dem wirtschaftlichen Leben in Einklang zu bringen hat.

Wie schon gesagt, bevorzugt der junge russische Künstler den Weg der Ausstellung, um breite Gesellschaftskreise mit Wert und Wollen seines Schaffens bekanntzumachen und die Sympathien der Öffentlichkeit und eine soziale und materielle Stütze zu gewinnen. Er will weder mit Agitationslärm seinen Sturm- und Drangwillen demonstrieren, noch in der Positur parnassischer Verachtung dem Laien sein: „Odi profanum vulgus" zuschleudern.

Desto mehr Aufmerksamkeit opfert das „Kollegium der Bildenden Künste" der administrativen Zentralisierung und wirtschaftlichen Förderung des Ausstellungswesens. Der Winter 1919 wurde zur ersten

„Staatlichen Saison" (vgl. Verzeichnis VII). Für die russischen Begriffe war die Zahl von 13 Ausstellungen (und zwar staatlich in Moskau, im Laufe von 5 Monaten veranstalteten) mit einer Anzahl von über 28000 Werken unerhört hoch, umsomehr als die Verstaatlichung der Ausstellungsarbeit mit einer Zeit ernster wirtschaftlicher Erschütterungen und einer Ächtung mehrerer Gruppen der Intelligenz zusammentraf. Die Statistik stellte die Zahl der Besuche fest: in Moskau allein wurden in den staatlichen Kunstausstellungen während der Winter- und Frühlingssaison 1919 ca. 320000 Eintrittskarten (gratis) verbraucht. Das künstlerische Ergebnis der staatlichen Ausstellung geht aus den oben geschilderten Wechselbeziehungen moderner Kunstrichtungen vor. Es sei noch zu betonen, daß die älteren Kunstschulen auch auf die Teilnahme an staatlichen Ausstellungen angewiesen waren; dank der Toleranz der neuen „Kunstregierung" können sie noch immer den Laien unterhalten und für die Fülle ihrer Produktion eine Verwendung finden. Die russischen Kunst- und Ausstellungsvereine (vgl. Verzeichnis II), haben sich allmählich aufgelöst und sich entweder in Föderationen der künstlerischen Fachverbände umgewandelt oder die leitende Rolle in der Organisation der Ausstellungen der Gesamtrussischen Ausstellungszentrale des Kollegiums der Bildenden Künstler überlassen.

Da das System der Ausstellungsarbeit im innigsten Zusammenhange mit dem materiellen Leben des Künstlers steht, so wäre es hier am Platze, etwas über die neue ökonomische Ordnung des russischen Künstlerlebens mitzuteilen.

Die materielle Entfesselung des Künstlers, der nunmehr nicht unter der schwankenden öffentlichen „Anerkennung" zu leiden haben soll, hat nicht nur in der Tätigkeit der gewerkschaftlichen Verbände der Künstler ihre aktuellste Lösung gefunden, sondern entspricht auch der staatlichen Kunstpolitik. Es ist im Auslande, welches dem Äußersten und Ungewöhnlichsten in den vereinzelnten Nachrichten aus Rußland besonders gerne zu glauben pflegt, die Meinung verbreitet, es werde jeder russische Künstler (unter Bevorzugung der expressionistisch und kommunistisch gesinnten) von der Räteregierung nicht nur ideell gefördert, sondern auch ohne weiteres den materiellen Sorgen enthoben. Diese Meinung ist falsch. Wohl ist der russische Künstler (insbesondere der schaffende), als „produzierendes Mitglied der Gesellschaft" von den wirtschaftlichen Leiden des Landes mehr gesichert als ein „sabotierender" Intellektueller. Aber der

Künstlertitel reicht noch nicht zur staatlichen Versorgung aus, den Künstlern wird doch mit Vorsicht eine administrative Rolle anvertraut und die neuen „Museen der Malkultur" filtrieren streng das Überangebot, bevor der Staat seine hohen Honorare für die aufgenommenen Kunstwerke auszahlt. Selbstverständlich ist dabei in aller Schärfe das komplizierte Problem der „Anerkennung" des Künstlers hervorgetreten, ein noch nicht gelöstes aktuelles Problem, welches eigentlich die Grundlage jeder ökonomischen Reform des Kunstlebens bilden sollte. Die russischen Künstler haben nichtsdestoweniger den Versuch einer Lösung gemacht und es ist ihnen dabei gelungen, den einzigen heute — in der Zeit eines verschärften Generationswechsels — denkbaren Ausweg zu finden: nur die Stimme der Künstler selbst darf ein Urteil bilden und zwar der in den Fachverbänden vereinigten Künstler, die ihrerseits nur nach der Bestimmung der gewerkschaftlichen Jury (wo sämtliche Künstlerkorporationen vertreten werden) aufgenommen werden. Nicht also der Staat und seine radikalen Sympathien oder die rückschrittliche Öffentlichkeit, die ihre Lieblinge gerne mit Anerkennung und materiellen Privilegien beschenkt, sind das Entscheidende, sondern eine kompetente Künstlerjury, welche ebenfalls in der Ausstellungs- und Museumsarbeit die leitende Rolle spielt (abgesehen von den juryfreien Ausstellungen, die aber meistens sehr bedauernswerte Ergebnisse — ein jeder sicheren künstlerischen Orientierung freies Dileltantentum — zur Folge haben). Auch eine selbständige Jury eines Künstlervereins (wenn sich ein solcher erhalten hat) kann die Qualifizierung der Kunstwerke für eine Ausstellung dieser Gruppe — die allerdings vom Staate ohne jede Vergütung für den Künstler organisiert wird — übernehmen.

Von einer phantastischen Besoldung der extremen Künstler, von einem „jährlichen Gehalt" kann also keine Rede sein: das Einkommen des russischen Künstlers geht den früheren Weg des Ausstellungsverkaufs — mit dem wesentlichen Unterschiede, daß der Künstler infolge des materiellen Unvermögens der ehemaligen Mäcenen, auf den neuen Käufer — den Staat — angewiesen ist, der sich nur nach den Urteilen der Künstlerschaft selbst orientiert, was zu einer natürlichen Auslese und zu einer Reinigung der künstlerischen Produktion indirekt beiträgt. Und so sehen wir in den neuen Museen der gegenwärtigen Malkultur die besten Kräfte der Modernen vereinigt und können sicher sein, daß jeder bedeutende russische Künstler heute vor wirtschaftlicher Verelendigung gesichert ist.

Einer endgültigen Regelung noch ferne stehend, liegt die unbestreitbare Errungenschaft dieser Reform darin, daß alle Fußangeln, die den jungen Künstler früher auf seinem Wege zur Anerkennung und materiellem Wohlstand auflauerten, bis aufs letzte beseitigt sind. Die soziale und künstlerische Konsequenz dieser Reformen wird bereits dadurch bewiesen, daß die russische Künstlerschaft (jedenfalls ihre überwiegende — jüngere — Mehrheit) der ökonomischen Entfesselung des Kunstarbeiters zustimmt; er besitzt nicht nur eine neue Waffe in seinem Kampfe gegen die klein- und großbürgerliche Geschmacksverirrung, sondern auch eine Möglichkeit seine Kräfte und seine Errungenschaften vor der Öffentlichkeit zu demonstrieren.

Die mannigfaltigen administrativen Unternehmungen des Kollegiums der Bildenden Künstler können hier nicht mehr erörtert werden, umsomehr als sie sich im Werden befinden. Es wäre noch die instinktive Aufklärungsarbeit in der Provinz, deren schaffende Kräfte in den neuen „Freien Werkstätten" konzentriert werden, zu erwähnen. Was den Kunst- und Altertumsschutz anbelangt, so steht dieser nicht in einem direkten Zusammenhange mit dem modernen Kunstleben und kann uns nur insofern interessieren, als er ein Dokument dafür ist, daß auch auf dem Gebiete der reinen Museumsarbeit nüchterne Reformationsforderungen sich durchzusetzen beginnen und zur allmählichen Konzentrierung und Popularisierung der unzähligen Kunstschätze Rußlands führen. (Vgl. Verzeichnisse V u. XIV.)

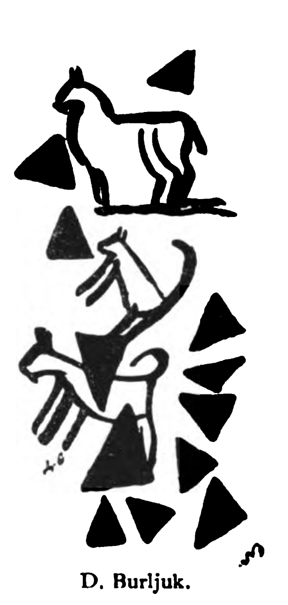
Der Leser soll selbst die Konsequenzen aus diesem Berichte ziehen und sich darüber klar werden, ob ihn Sympathien für die neue Kunst Rußlands für ihre schöpferischen Errungenschaften und die von ihren Führern durchgeführte Kunstreformation bestimmen, den geistigen und ökonomischen Kontakt mit Rußland — sobald es möglich ist — wieder herzustellen.

Wir möchten unseren unzulänglichen Informationsbericht (dessen Ergänzung eine normale Verbindung mit Rußland voraussetzt) mit dem Hinweis auf die internationalen Bestrebungen der russischen Künstler schließen. Die rücksichtslose Blockade Rußlands hat zu einer so unbarmherzigen geistigen Isolierung des gesamten kulturellen Lebens, also auch des künstlerischen, geführt, daß sämtliche russische Künstlergruppen sich in der ungeduldigen Sehnsucht nach der Wieder-

aufnahme des internationalen Kunstverkehrs vereinigen [1]), um endlich der sechsjährigen (!) Abgeschlossenheit der russischen Kunst ein Ende zu schaffen. Abgehend von allen politischen und wirtschaftlichen Momenten, rechnen wir besonders auf einen Austausch geistiger und künstlerischer Werte zwischen Deutschland und Rußland. Die jungen russischen Künstler, die sich der Notwendigkeit dieses Bündnisses bewußt sind, hoffen, daß die deutsche — wie auch jede andere ausländische — Künstlerschaft versuchen wird, die Internationale der Kunst etwa mit einem „Ersten Internationalen Kongreß der Schaffenden Künstler" zu erneuern.

[1]) Das „Internationale Büro russischer Künstler" welches ebenfalls zum Kollegium der Bildenden Künste gehört, ist die führende Institution jener internationalen Bestrebungen und sucht vergeblich auf Umwegen einen Austausch kultureller Beiträge mit dem Auslande anzuknüpfen. Im Vorstand des Büros arbeiten: W. W. Kandinskij, W. Tatlin, A. Morgunow und mehrere andere. Ende 1919 erschien die erste Nummer des führenden Organes des Internationalen Büros: „Die Internationale der Kunst". Bekanntlich erreichten bereits das Ausland mehrere Funksprüche des „Internationalen Büro", wenn sie auch der Öffentlichkeit und breiteren Kreisen der Künstlerschaft unbekannt bleiben. Bei erster Gelegenheit wird die russische Kunst durch „Botschafter" im Auslande vertreten werden. (Die bereits delegierten Geschäftsträger — L. Bähr für Deutschland, E. Kampa für Italien u. a. — besitzen noch nicht die exekutive Vollmacht.) Der Verfasser.

München, Februar 1920.



D. Burljuk.

I.

Die führenden Künstler der zeitgenössischen russischen Kunst.

(Ihres linken Flügels.)

Malerei: Wassilij Wassiljewitsch Kandinskij, Kasimir Malewitsch, Aristarch Lertulow, Ssergej Jawlenskij, Ilja Maschkow, Pawel Kusnezow, Wladimir Tatlin, A. Filonow, Boris Grigorjew, Georgij Jakulow, Jurij Annenkow, Natan Altmann, Olga Rosanowa (†), David Burljuk, Wladimir Burljuk, Ssergej Tschechonin, Alexander Grischtschenko, Pawel Kontschalowskij, Petrow-Wodkin, A. Exter, F. Fedotow, A. Schewtschenko, Roschdestwenskij, Sophie Dymschitz-Tolstoj, A. Morgunow, Miganadschian, Falk, Kulbin u. a.

Skulptur: Stepan T. Konenkow, Alexander Archipenko, Boris D. Koroljow u. a.

Kunstgewerbe: N. Udalzowa, Kasimir Malewitsch, Ssergej Tschechonin, Pawel Kusnezow u. a.

Theaterdekoration: Georgij Jakulow, F. Fedotow, Aristarch Lentulow, Jurij Annenkow.

Gestorben: Bilibin, Lebedew, Olga Rosanowa, Perepljotschikow, Tschurajanis, Ilja Repin (?), Wiktor Wasnezow (?).

II.

Verzeichnis führender russischer Kunstausstellungs-Vereine.

1. „Russische Künstlergenossenschaft für Wander-Ausstellungen.“ Bekannte ständige Exponenten: Ilja Repin, W. Poljenow, Bogdanow-Belskij, Makowskij u. a.
   Gleicher Richtung: „Kuindschi-Verein“, „Unabhängige Künstlergenossenschaft“ u. a. m.
2. „Verein russischer Künstler“ (Ssojus Russkich Chudoschnikow). Impressionistische Schule. Als ständige Mitglieder der Ausstellungen bekannt: Konstantin Korowin, Maljawin, Gebr. A. u. W. Wassnezow, Krymow, Baron Klodt, Leo Pasternak, Golowin, Juon u. a.
   Gleicher Richtung: „Salon“, „Freies Schöpfen“ u. a.
3. „Die Kunstwelt“ (Mir Iskustwa). Neo-impressionistische Schule (Petrow-Wodkin, Boris Grigorjew, Maschkow) und Gruppe: Benois-Ssomow-Dobuschinskij-Bakst.
   Gleicher Richtung: „Moskauer Künstlergenossenschaft“ u. a.
4. „Der Karobube“ (Bubnowyj Walet). Expressionistische Schule. Führende Künstler: Lentulow, Exter, Burjuk u. a.
   Gleicher Richtung: „Der Eselschwanz“, „Der Verband der Jugend“ u. a. m.

III.

Russische Gewerkschaftsvereine der Künstler.

Die zentralen Vereine: „Gewerkschaftlicher Verein der Kunstarbeiter" und „Allrussischer gewerkschaftlicher Verein der Maler" wurden 1919 aus folgenden separaten Gruppen gebildet:

1. Russischer gewerkschaftlicher Verein der Maler, seine „Rechte",
2. „Zentrums"- und
3. „Linke" Föderationen.
4. Russischer gewerkschaftlicher Verein der Künstler der Bühne.
5. Russischer Gewerkschaftsverein der Bildhauer, und seine
6. 1919 gegründete Föderation der „Neuen Skulptur".
7. Russischer Verband der Künstler der Neuen Kunst (aus der „linken Föderation" des Allrussischen Gewerkschaftsvereins der Maler entstanden).
8. Russischer Verband der Kunstgewerbler Rußlands (nebst Ausstellungsverein).
9. Russischer Verband der Kunstpädagogen und
10. Russischer Verband der Künstlergehilfen (Schüler der Russischen „Freien Werkstätten").

IV.

Die bedeutenden russischen Museen und Sammlungen der Neuen Kunst in Moskau und Petersburg.

1. „Erstes staatliches Museum der west-europäischen neuen Malerei" (früher im privaten Besitz von Ssergej Schtschukin), Moskau.
2. „Zweites staatliches Museum der neuen west-europäschen Malerei" (früher im privaten Besitz von A. Morosow), Moskau.

   In den genannten Museen befinden sich besonders wertvolle Sammlungen von Werken folgender Meister: Eduard Manet, Claude Monet, Camille Pisarro, Edgar Dégas, Paul Gauguin, Fritz Thaulow, Max Liebermann, Maurice Laubre, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Henri Matisse, André Derain, Guerin, Henri Rousseau, Paul Signac, Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Van Dongen. Skulptur: Maillol, Auguste Rodin, Meunier.
3. „Die jüngste Abteilung der Nationalen Tretjakowskij-Galerie Moskau" (Russischer und europäischer Neo-Impressionismus und Expressionismus).
4. „Staatliches Museum der Malkultur". Moskau. Gegr. August 1919. (Vom Impressionismus bis zum „Suprematismus").
5. „Erste staatliche Schatzkammer moderner Kunstwerke", Moskau.
6. „Zweite staatliche Schatzkammer moderner Kunstwerke", Moskau.
7. „Erstes Museum der Kunst der Theater-Dekoration", Petersburg.
8. „Erstes Kunstindustrie-Museum Petersburg.

V.

Neueröffnete Museen (1917—1919).

1. Erstes Volksmuseum Moskau (Europäische Malerei 16. bis 19. Jahrh.).
2. Zweites Volksmuseum Moskau (Das 19. Jahrh. Die russische Malerei, Porzellan- und Bronze-Sammlungen).

   (Gegr. 1919 vom Kollegium für Kunst und Altertumsschutz und aus enteigneten privaten Sammlungen, sowie aus provinziellen Gütern und Klöstern requirierten Kunstschätzen zusammengestellt.)
3. „Das Kunstpalais", (früher „Winter-Palais" des Zaren), Petersburg.
4. Zahlreiche Museen und ständige Ausstellungen mit Hörsälen für Kunsthistorische Vorträge, in der Hauptstadt, sowie auch in den Gouvernements-Städten (vom „Kollegium der Bildenden Künste" für künstlerische Aufklärung der Bevölkerung gegründet).

VI.

Neue Kunst-Lehranstalten in Moskau und Petersburg.

Moskau. „Erste Staatliche Freie Kunst- und Dekorations-Werkstätten" (früher Stroganowskij Kunstschule).

Geleitet: Für Malerei von P. Kontschalowskij, K. Malewitsch, Morgunow, Tatlin, Lentulow u. a.
Für Graphik von B. Grigorjew.
Für Skulptur: Konenkow (Holz) und Koroljow (Stein).
Für dekorative Kunst: Udalzowa, Malewitsch.
Für theaterdekorative Kunst: Jakulow, Fedotow, Lentulow, Fedorowskij.
Für Kunsttheorie und Kunstgeschichte: Grabar, Toporkow.

Zweite „Freie Kunst- und Dekorationswerkstätten" (früher Moskauer Kaiserliche Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur). Künstler: Maschkow, Falz, Falilejew, Andrejew u. m. a.

„Moskauer Prolet-Kult" (seine Abteilungen für Bildende Kunst).

„Kunstwerkstätte des Moskauer Kunstpalais" (Dworez Iskusstwa).

„Erstes Institut für künstlerische Pädagogie". Gegr. Juli 1919 vom Kollegium der Bildenden Künste.

Städtische Bezirkskunstwerkstätten der Abteilung für Bildende Künste des Moskauer A. und S.-R.

2. Petersburg.

„Petersburger Freie Kunstwerkstätte" (früher Kaiserliche Kunstakademie). Professoren: Petrow-Wodkin, Altmann, Filonow, Annenkow u. m. a.

3. Provinz.

Zahlreiche Kunstwerkstätten (20—25) der Gouvernementstädte Sowjet-Rußlands, Kunstgewerbeschulen und andere Kunstlehranstalten. Volkskunstwerkstätten an Stätten, wo seit längerer Zeit volkstümliches Kunstgewerbe heimisch ist (u. a. in den Klöstern des Moskauer Rayons).

VII.

Bedeutende Kunstausstellungen der Saison 1919.

Moskau:

I. Staatliche Kunstausstellung (Olga Rosanowa).
II. Staatliche Kunstausstellung (Naturalistische Schule).
III. Staatliche Kunstausstellung (Ohne Jury).
IV. Staatliche Kunstausstellung (Die Impressionisten. „Verein russischer Künstler").
V. Staatliche Kunstausstellung (Neue Kunst. Expressionisten).
VI. Staatliche Kunstausstellung (Neue Graphik).
VII. Staatliche Kunstausstellung (Ohne Jury).
VIII. Staatliche Kunstausstellung (Die Produktion der staatlichen Kunstwerkstätten Moskaus, Petersburgs und der Provinz).
IX. Staatliche Kunstausstellung (Naturalistische Schule. Russische Künstlergenossenschaft für Wanderausstellungen).
X. Staatliche Kunstausstellung (Die gegenstandslose Malerei und der „Suprematismus").
XI. Staatliche Kunstausstellung („Farbendynamos und der Tektonische Primitivismus").
XII. Staatliche Kunstausstellung (Kunstgewerbe-Ausstellung).

Erste Ausstellung der Studierenden der I. Moskauer Freien Kunstwerkstätte. Juli/August 1919.

Theaterdekoration-Ausstellung (vom Theater-Kollegium des Kommissariats für Volksaufklärung, Juni 1919, eröffnet).

Ausstellung der Neuen Ankäufe der Nationalen Tretjakowskij-Galerie.

Architektur-Ausstellungen: Projekte neuer staatlicher Gebäude. (Krematorien, Volksschulen, Volkspalais etc.)

Ausstellung der Entwürfe neuer Straßen-Monumente.

Ausstellung des „Kunst-Palais".

Ausstellung: „Das schöne Buch" (18. u. 19. Jahrh.).

Petersburg:

„Erste Freie staatliche Ausstellung" (April, Juni, Juli 1919).

In der Ausstellung wurden alle existierenden Kunstvereine und Kunstrichtungen in umfangreichen Exponaten (bis 2500) vertreten. Die Ausstellung wurde im Petersburger „Palais der Künste (früher „Winter-Palais") organisiert.

Prämien-Ausstellung „Russische Revolution" (Malerei, Skulptur, Graphik). Petersburg, Mai 1919. Freie Werkstätte.

Erste Ausstellung der Neuen Kunst-Industrie (Produktion der staatlichen Werkstätten) August 1919.

Provinz:

Mobile Ausstellungen, von den zentralen Kollegien der Bild. Künste organisiert, sowie lokale Ausstellungen der Werkstätten der Gouvernementstädte.

VIII.

Neue Monumente (1918 und 1919).

Moskau:

Fjodor Dostojewskij. — Bildhauer D. Merkulow. Am „Zwetnoj Boulevard".
Michael Bakunin. — Bildhauer Boris Koroljow. Am „Mjasnizkij-Tor".
Nikitin (berühmter russischer Volksdichter). — Bildhauer Blaschejewitsch. Am Theaterplatz.

Das Memorialbrett zum Gedenken der Revolutionsopfer. — Bildhauer Konenkow. Am „Schönen Platz", äußere Seite der Kremlmauer, Mittelturm.

„Stepan Rasin und seine Genossen." Bildhauer Konenkow.
Hölzerne polychrome Skulptur. 8 Figuren: der „Ataman" Stenka Rasin, seine 6 Gesellen (Waska Uss, Mitjucha, Tatarin etc.) und die liegende „Persische Fürstin". Das Werk wurde am 1. Mai 1919 am „Schönen (‚Roten') Platz" auf dem alten Schaffott der Zaren („Lobnoje Mesto") ausgestellt, befindet sich aber heute im „Ersten Volksmuseum Moskau".

„Das Monument dem menschlichen Gedanken." — Bildhauer D. Merkulow (stehender Denker. Finnländischer schwarzer Granit). Am Trubnaja Platz.

Ferner wurden als Entwürfe (aus Alabaster und Gips) folgende Denkmäler auf Plätzen und Straßen Moskaus und Petersburgs sowie in öffentlichen Gebäuden und Museen für die Revolutionsfeier errichtet:

Schewtschenko. (Der berühmte ukrainische Volksdichter, der in seinem „Kobsar" die Leiden und Freuden seines Volkes in volkstümlicher Art besingt). Bildhauer Wolnuchin. Am Roschdestwenskij-Boulevard.
Heinrich Heine. Am Petrowskij-Boulevard.*)
Ssaltykow-Stschedrin. (Bekannter russischer Schriftsteller.)*)
Karl Marx und Friedrich Engels. Am „Platz der Revolution".*)
Danton. (Bildhauer Andrejew.) Am „Platz der Revolution".
Der Obelisk der „Räteverfassung" (Bildhauer Andrejew) am „Räteplatz" an der Stelle des zerstörten Monuments General Skobelews.
Robespierre. Bildhauerin B. Sandomirskaja. (Das Monument wurde als Gipsentwurf im November 1918 im Alexanderpark vor der Kremlmauer errichtet aber bald von unbekannter Hand zersprengt.)

Petersburg:

Friedrich Lasalle.*) (Newskij Prospekt vor dem Stadtmagistratsgebäude.)
Karl Marx.*) (Vor dem Smolnyj-Institut.)
Schewtschenko.*)
Wolodarskij.*)

Unter anderen Entwürfen zu neuen Monumenten, die bereits in den Werkstätten und Museen zu besichtigen sind, sind noch folgende zu erwähnen:

Skoworoda (Ukrainischer Philosoph des 18. Jahrhunderts). Bildhauerin Nadeschda Krandiewskaja.
Andrej Rubljow (der berühmte Mönch und Ikonen-Maler des 16. Jahrh.).

*) Die Namen der Bildhauer können wir nicht feststellen.

Wrubel (der berühmte russische Maler).

Rymskij-Korsakow (Komponist).

Kiprenskij, Tropinin, russische Maler, Anfang des 19. Jahrhunderts, die als Sklaven (Leibeigene) für die Adeligen arbeiten mußten.

Skrjabin (der große russische Revolutionär in der Tonkunst, gest. 1915).

Rastrelli (russischer Architekt des 18. Jahrhunderts).

Cézanne.

Leo Tolstoj etc. etc.

In Moskau wurden 1918 folgende alte Monumente demoliert: Alexander III.-Monument (errichtet 1913) und das General Skobeljew-Monument (errichtet 1914), die von Sachverständigen als künstlerisch minderwertig anerkannt wurden. Die Petersburger Alexander III. (Bildhauer Fürst Trubezkoij) und Peter der Große-Monumente (Falconet) wurden nicht beschädigt.

IX.

Bedeutende Expressionistische Theater-Aufführungen der letzten Saisons.

1. Theater „Wera Komissarschewskaja" Moskau. Regisseur Fjodor F. Komissarschewskij.
   „Eine dumme Geschichte" von F. Dostojewskij. Dekorateur Jurij Annenkow.
   „Die Büchse der Pandora" von Frank Wedekind. (Winter 1918/19.) Dekorateur Annenkow.
   „Die Roten Tropfen" (Verf. ?) Sommer 1919 Dekorateur Annenkow.
2. „Moskauer Kammerspiele" („Moskowskij Kamernyj Theater") Regisseur W. Tairow. Künstler: Anna Exter, Aristarch Lentulow, Grigorij Jakulow u. m. a.
   „Electra" Hugo v. Hoffmannsthal, Richard Strauß.
   „Sacuntala" Calidasa.
   „Die Unbekannte" Alexander Block.
   „Figaros Hochzeit" und andere Schauspiele v. Beaumarché.
   „Der blaue Teppich" (Ballet).
   „Salome" Oskar Wilde, Richard Strauß.
   „König Harlekin", „Der Schleier der Pierette" und andere Pantomimen.
   „Der Kasten mit Spielzeugen" Oper: Claude Dubussy u. m. a.
   Wintersaison 1919/20 (voraussichtlich).
   „Die elektrischen Puppen" von Marinetti, Dekorateur Jakulow
   „Mysterie Buff", von Majakowskij.
   Shakespeare-Tragödien (u. a. „König Lear", 1919, Dekorateur Jakulow).
3. Studientheater des „Kunst- und Aufklärungsvereins der Arbeiter-Genossenschaften" gegr. 1919 Regisseur: Sachnowskij und Komissarschewskij.
   Sommersaison 1919:
   „Die lustigen Weiber von Windsor" von Shakespeare, Dekorationen von Fedotow.
   „Die Entführung aus dem Serail" von W. Mozart, Dekorateur Fedorowskij.
   „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, Dekorateur Lentulow.

4. „Moskauer Dramatisches Theater".
„Stenka Rasin". „Kollektives Volksschauspiel" v. Wassilij Kamienskij 1918/19. Dekorateur Pawel Kusnezow.
„Pavel I" von Dmitrij Mereschkowskij.
5. „Opernhaus des Moskauer A. & S. Rats".
„Lohengrin" von Richard Wagner (Dekorateur Fedotow).
„Pique Dame", „Eugene Onegin" und andere Opern mit Texten von Alexander Puschkin.
„Bohéme" Puccini u. a. m.

Petersburg.

6. „Petersburger Prolet-Kult".
„Der Sturm auf die Bastille" von Romain Rolland.
„Der Aufruhr" von Emile Verhaeren.
„Der Maurer" von Peter Bessalko u. a. m.
7. Petersburger Künstlerkeller: „Die Rast der Komödianten" (früher: „Der herrenlose Hund").
Schauspiele von Alexej Remisow, Alexander Block, Michail Kusmin u. a.
Innere Dekoration des Lokals und Theater-Dekorationen von Alexander Benois, Dobuschinskij, Grigorjew, Ssudejkin, Annenkow.

X.

Die entscheidenden russischen Kunstkritiker:

J. Tugendhold
A. Benois
W. Punin
B. Kuschner
S. Makowskij
J. Brick u. a.

XI.

Die führenden Künstler der modernen russischen Poesie und schönen Literatur:

Wladimir Majakowskij
David Burljuk
Wadim Scherschenewitsch
Sergeij Jessenin
Wassilij Kamenskij
Viktor Chlebnikow
Anatolij Mariengof
Krutschonych.

Ferner Konstantin Balmont, Igor Sseverjanin, Valerij Brjussow, Alexander Block, Alexej Remisow, Andrej Bjelyj, Michail Kusmin u. a.

XII.

Musik.

Skrjabin (gest. 1915), Prokofjew, Metner, Lurje.

XIII.

Das Kollegium der bildenden Künste des russischen Kommissariats für Volksaufklärung.

(Administratives Schema.)

Zentralstelle: Moskau.

Zweigstelle: Petersburg.

Agenturen: In allen Gouvernementstädten.

1. Vorstand: D. Sternberg, W. Kandinskij, J. Brick.
2. Akademischer Ausschuß: Reform der Kunstakademien, Freie Staatliche Kunstwerkstätten Moskaus, Petersburgs und der Provinz etc.
3. Kunstindustrie-Ausschuß: Kunstproduktions-Werkstätten. Unterstützung der Volks-Kunstgewerbe etc.
4. Russisches Staatliches Ausstellungsbureau. Vorstand: K. Strecheminskij und W. Kandinskij. Organisation der staatlichen Kunstausstellungen und Mobilausstellungen für die Provinz, sowie Gründung staatlicher Museen der Neuen Kunst.
5. Monumentalskulptur-Ausschuß: Vorstand: B. Koroljow.
6. Kunstaufklärungs-Ausschuß:
   a) Vorlesungsbureau.
   b) Informationsbureau und die Leitung der „Kunst-Enzyklopädie".
   c) Erstes Institut für Kunstpädagogie. Moskau. Gegr. 1919.
   d) Staatlicher Kunstverlag.
7. Internationales Kunstbureau: Verbindung russischer Künstler mit europäischem Kunstleben, Vorbereitungen zum „Ersten Internationalem Kongreß der Neuen Kunst". Mitglieder: W. Kandinskij, A. Lunatscharskij, Sophie Dymschitz-Tolstoj, W. Tatlin, K. Malewitsch, A. Morgunow, Ssergej Poljakow u. a.
8. Finanziell-administrativer Ausschuß etc.

XIV.

Das Kollegium für Schutz der Kunst- und Altertumsschätze und für Museenangelegenheiten des russischen Kommissariats für Volksaufklärung.

Vorstand: Igor Grabar, Muratow, Ssergejew, N. Trotzkaja u. a.

Zentralstelle Moskau. Zahlreiche Abteilungen in der Provinz und ein großes Kontingent von provinziellen Agenten zum Schutze wertvoller Kunstsammlungen, Altertumsdenkmäler, Monumente etc. Organisation der Volksmuseen der Kunstschätze.

XV.

Das Architekturkollegium.

Moskau und Petersburg.

Vorstand: Architekt Scheltowskij.

Architektur-Werkstätte. Akademischer Ausschuß. Architektur-wissenschaftlicher Ausschuß. Architektur-Museen. Allrussische Wettbewerbe für Projekte neuer staatlicher Gebäude.

XVI

Bibliographisches Verzeichnis bedeutender 1914—1919 erschienener Kunstbücher.

1. Neue Kunst: Wassilij W. Kandinskij. Monographie. Mit zahlreichen polychromen Reproduktionen, Text von W. Kandinskij (vgl. das im Sturm-Verlag erschienene Kandinsky-Album). Verlag des Kollegiums der Bildenden Künste, Moskau und Petersburg 1919.

Jakob Tugendhold, „Noa-Noa". Paul Gauguin und sein Schaffen. Mit zahlreichen Abbildungen und sämtlichen literarischen Werken Gauguins. Makowskij-Verlag, Petersburg 1918.

A. Efros & J. Tugendhold, „Die Kunst Marc Chagalls". Malerei und Graphik, Petersburg 1917.

Prof. Nikolaj Berdjajew, „Die Krise der Kunst", Moskau 1917.

Alexander Grischtschenko „„Die Aufgaben der modernen Kunst" (Antwort an Prof. Berdjajew), Moskau 1917.

A. Schewtschenko, „Der Kubismus". Ausgabe des Verfassers. (Lithographiert). Moskan 1916.

L. Larionow, „Die Strahlenkunst", Moskau 1915.

Jakob Tugendhold, „Das Problem des Krieges in der Kunst aller Länder und Völker", Moskau 1916.

Natalja Gontscharowa. „Der Eselschwanz", Moskau 1915.

L. Larionow, „Natalja Gontscharowa". Monographie 1918.

Chaksenow: Pablo Picasso. Monographie Moskau 1917.

Edgar Dégas, Pracht-Monographie, Text von J. Tugendhold, Moskau 1916.

Aus der Serie I. Grabars, Monographien „Russische Künstler", Moskau 1916/17 (neue Auflagen).

Michael Wrubel, Text von S. Jaremitsch.

J. Levitan, Text von Sergej Glagol.

W. Serow, Text von Igor Grabar.

Aus der Serie künstlerischer Monographien des Verlags „Moderne Kunst", Petersburg 1917.

W. Serow.

Nokolai Rörich.

Tschuljanis (Text von V. Lehmann).

L. Lawrskij, Paul Charybin, Monographie, Verlag des Verfassers, Moskau 1919.

2. **Original-Lithographien und Gravuren** folgender moderner russischer Graphiker sind in zahlreichen Ausgaben (Mappen, numerierte Prachtausgaben etc.) erschienen:

Wadim Falilejew, Farbige Holzschnitte, Radierungen.

J. Pawlow, Alte russische Architektur in Holzschnitten: „Ostankino“, „Das Sergej-Kloster“.

W. Masjutin, „Die sieben Sünden“ (in Radierungen; erschienen 25 Exemplare zu je R. 1000).

Kruglikowa, „Paris vor dem Kriege“, farbige Holzschnitte.

3. Folgende bedeutende literarische Werke moderner russischer Schriftsteller wurden u. a. 1919 in Prachtausgaben mit **Illustrationen bekannter Graphiker** verlegt:

Alexander Block: „12“. 20 Illustrationen von Jurij P. Annenkow, erschienen in 250 numerierten Exemplaren, unter denen 25 (Preis zu je R. 350) vom Maler koloriert und signiert wurden. Verlag „Alkonost“, Petersburg 1919.

La Marquise, Rokoko-Buch. Zahlreiche Illustrationen von Konstantin Ssomow. Preis R. 400. Petersburg 1919.

Boris Grigorjew, „Intimité“ } Text und Abbildungen des Verfassers,
„Rasseja“ } Petersburg 1919.

Kunsthefte des Verlags „Heute“. Werke moderner russischer Dichter, die aus Mangel an technischen typographischen Mitteln von den Verfassern mit Hilfe bekannter Künstler selbstsändig lithographiert und von Malern koloriert wurden. Preis des Heftes R. 1.50. Petersburg 1919.

4. **Zeitschriften**: „Apollon“ (Mitarbeiter: Grabar, Efros, Kusmin, Brjussow, Block, Ssologub, W. Iwanow, Makowskij und andere), 1917 erschien die letzte Nummer mit Aufsätzen über das Schaffen des Malers Paul Kusnezow.

„Die Scythen“ (Zeitschrift der Symboliker: Alexander Block, Andrej Belyj, Remisow und andere, Literatur-Kritik von Iwanow-Rasumnik).

„Das Schöpfen“, Literarische Hefte unter Mitwirkung bekannter Künstler. Seit 1919 wegen Papiermangel durch das Blatt „Moskau“ ersetzt. (Mitarbeiter: Fjodor Ssologub, Graf Alexej N. Tolstoi, Boris Sajzew und andere.)

Seit 1919: „Die Kunst“, „Die Kunst der Kommune“, Offizielle Zeitschriften des staatlichen Kollegiums der Bildenden Künste: Petersburg und Moskau.

„Der Bücherwinkel“, Expressionistisches Blatt antibolschewistischer Richtung, als Reaktion gegen die offiziellen Kunstzeitschriften, Petersburg 1919.

„Die Flamme“, Petersburg, Verlag des Petersburger Arbeiter- und Soldaten-Rates.

„Das Kommende“, Petersburg, Verlag des Prolet-Kults.

„Die Schmidesse“, Moskau, Verlag des Moskauer Prolet-Kults.

„Das Schaffen“, Moskau, Verlag der Abteilung für Bildende Künste des Moskauer Arbeiter- und Soldaten-Rates.

„Die Proletarische Kultur“, Organ des Gesamtrussischen Komités der Prolet-Kulte, Moskau.

(Die bekannten russischen Kunstzeitschriften „Die Wage“, „Das goldene Vlies“, „Ssophia“ und andere sind einige Jahre vor dem Kriege eingegangen.)

5. **Bedeutende kunstwissenschaftliche Werke:** Alexander Benois, „Geschichte der Malerei aller Länder und Völker“, erschien im Verlag „Schipownik“, Petersburg, in irregulären Lieferungen. Bis 1916 ca. 15 Lieferungen erschienen.

Alexej Ssidorow, „Aubrey Beardsley“, Monographie mit Beilage: Abbildungen sämtlicher graphischen Werke Beardsleys, Moskau, Skorpion-Verlag 1917.

Alexej Ssidorow, „Albrecht Dürer“, Kunstwissenschaftliches Essay. 2 Bde. Moskau 1918.

Die Kunstdenkmäler des Moskauer Museums der Bildenden Künste. 1. Lieferung: Ägyptische Sammlung des Moskauer Museums der Bildenden Künste. Kunsthistorische Aufsätze von Professor Turajew, Professor W. K. Malmberg, T. Borosdina. Moskau, Verlag des Museums 1917.

J. Muratow, „Italien“, Aufsätze über die Renaissance in Italien in 2 Bden. Moskau 1918.

„Professor Wladimir Malmberg“, Jubiläumsausgabe zu Ehren Professors Wladimir Malmbergs, Kunsthistorische Aufsätze der Professoren: B. Turajew, A. Ssidorow, von Eding, N. Schtscherbakow u. a. Moskau 1918.

Um hier die ganze Fülle der Zeitschriften, Broschüren, Ausstellungs-Katalogen, literarischer, kritischer und künstlerischer Bücher, Berichte, Aufrufe, Zeitungen etc., die in großer Anzahl von den expressionistischen Künstlergruppen ausgegeben wurden, zu registrieren, muß man eine große bibliographische Arbeit unternehmen, wozu uns heute wegen der abnormalen Verbindung mit Rußland das notwendige Material fehlt. Das hier veröffentlichte Verzeichnis ist nach Erinnerungen zusammengestellt und prätendiert nicht auf bibliographische Vollständigkeit.



Russisches Spielzeug.

NACHWORT DES VERFASSERS

Von unmittelbaren Eindrücken einer intensiven Mitarbeit an den russischen Kunstreformen ausgehend, beansprucht dieses Buch nicht den Titel einer Geschichte der Neuen Kunst Russlands. Vielmehr ist es eine Zusammenfassung von rohem Informationsmaterial, dessen Bearbeitung und Ergänzung erst durch die Wiederherstellung des internationalen Kunstverkehrs bedingt ist. Persönliche Beziehungen zu den führenden russischen Künstlern, die Beteiligung an ihrer administrativen Arbeit und mannigfaltige Erlebnisse und Erinnerungen haben es mir ermöglicht, trotz des Mangels an wichtigen Materialien — russischer Kunstliteratur, Reproduktionen etc. — diesen (seit den Kriegsjahren den ersten) Bericht über russische Kunst zustande zu bringen. — Leider konnte der Text nicht in ausreichender Weise mit Abbildungen nach Werken der jüngsten Entwicklung unterstützt werden. Wenn auch beinahe alle Werke, die wir hier reproduzieren, in Deutschland bisher unbekannt geblieben sind und zum größten Teile in die Kriegs- und Revolutionszeit gehören, fehlen doch noch mehrere die Errungenschaften der jüngsten — vor allem der der abstrakten — Richtungen dokumentierende Abbildungen: Lücken, die hoffentlich eine zweite Auflage ausfüllen wird.

Ich spreche an dieser Stelle allen Persönlichkeiten, die dem Zustandekommen dieses Buches dienlich waren, meinen Dank aus, insbesondere den Herren Alexander Eliasberg, Johannes von Guenther und Dr. Leopold Zahn.

Konstantin Umanskij.

Namensregister

russischer Künstler, die im Text erwähnt werden.

Die mit * versehenen Künstler sind im Abbildungsmaterial vertreten.

Abbildungs-Verzeichnis.

Im Text:

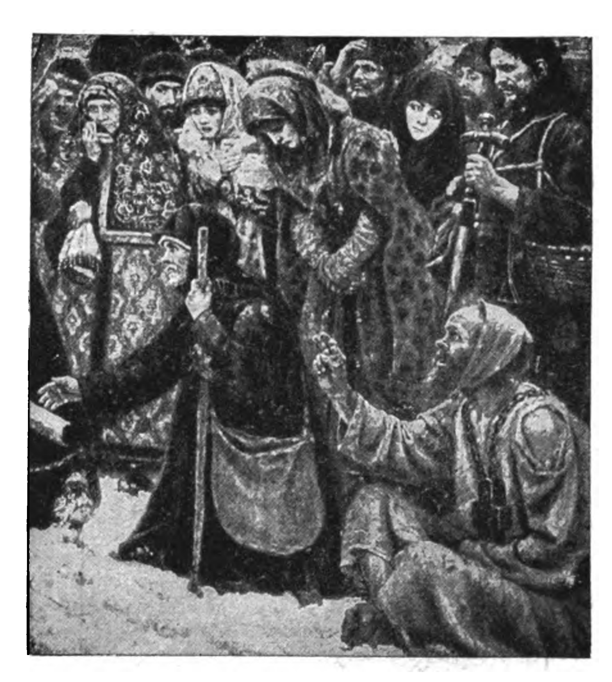
Beilagen:

ABBILDUNGEN



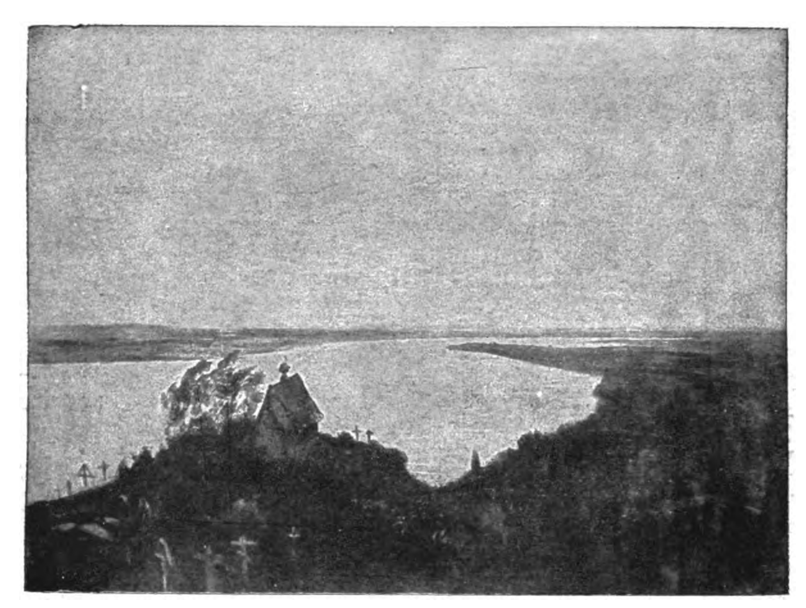
J. J. Rjepin: Iwan der Grausame und sein Sohn
(Fragment)

(Nation. Tretjakowskij-Galerie, **Moskau**)



W. Ssurikow: Die Bojarin Morosowa
(Fragment)

(Nation. Tretjakowskij-Galerie, **Moskau**)



J. J. Levitan: Ewiger Friede

(Nation. Tretjakowskij-Galerie, Moskau)



M. Wrubel: Plastik



W. Sserow: Bildnis Frau Akimowa



M. Wrubel: Johannes der Täufer



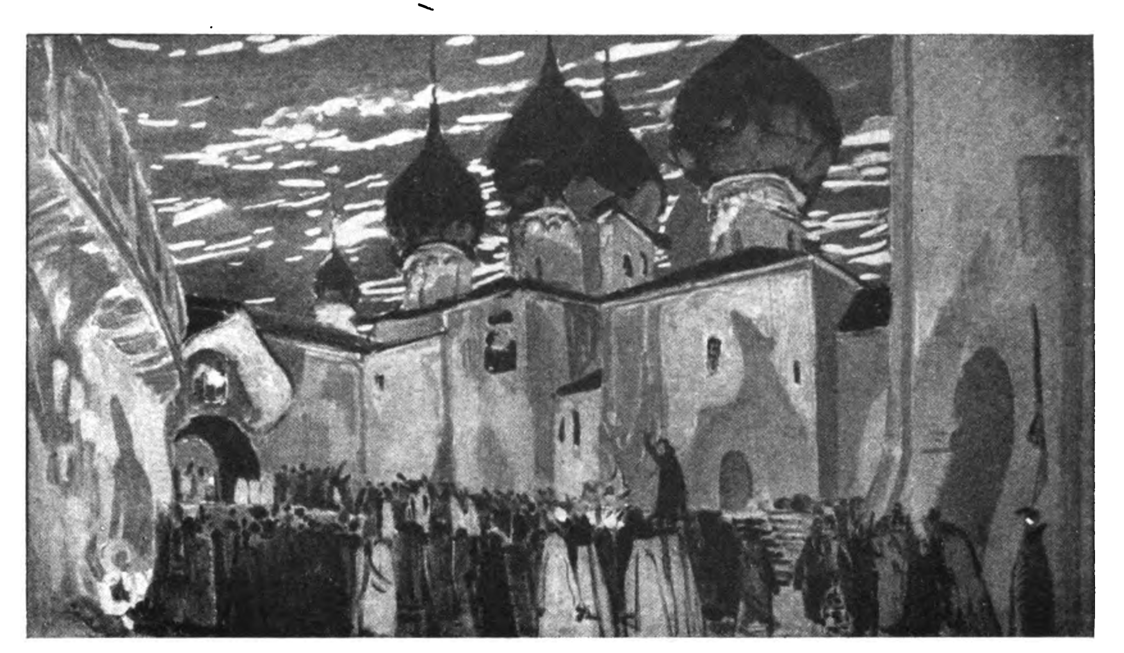
Konstantin Ssomow: Schlafendes Mädchen



Alexander Benois: Le roi



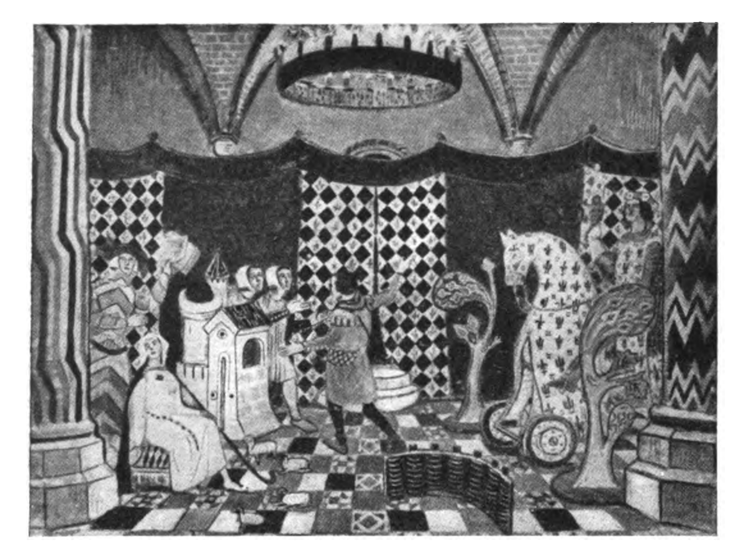
S. Ssudejkin: Das Karusell



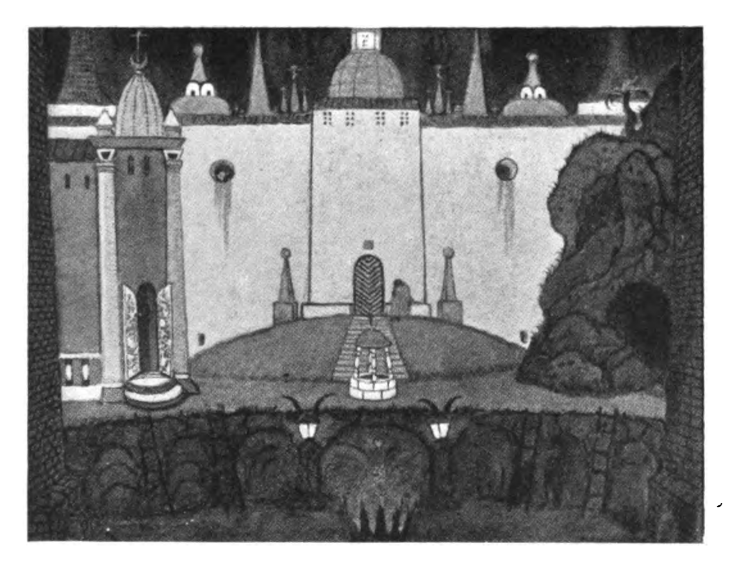
A. J. Golowin: Entwurf zu den Dekorationen für Borodins Oper „Pskowitjanka“

A. J. Golowin: Fjodor Schaljapin als Holofernes

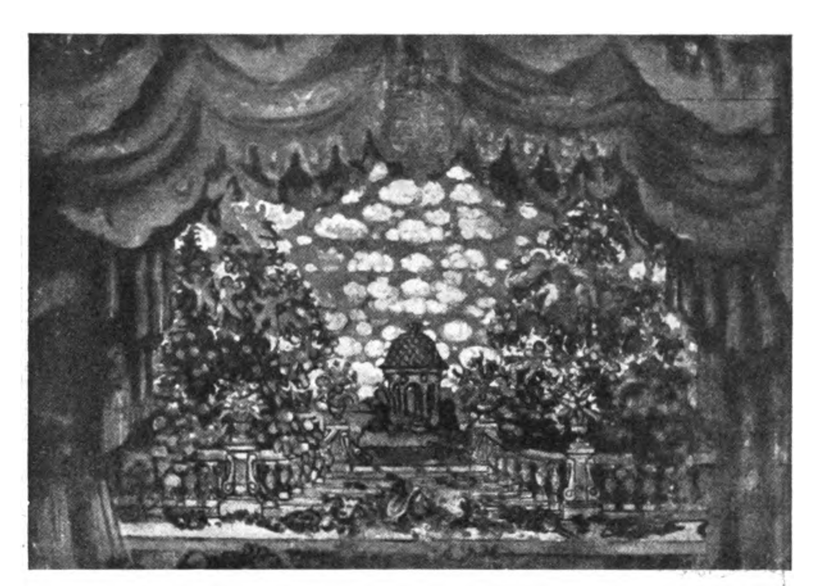
(Tretjakowskij-Nationalgalerie, Moskau)



M. W. Dobuschinskij: Entwurf zu „Robin et Marion“



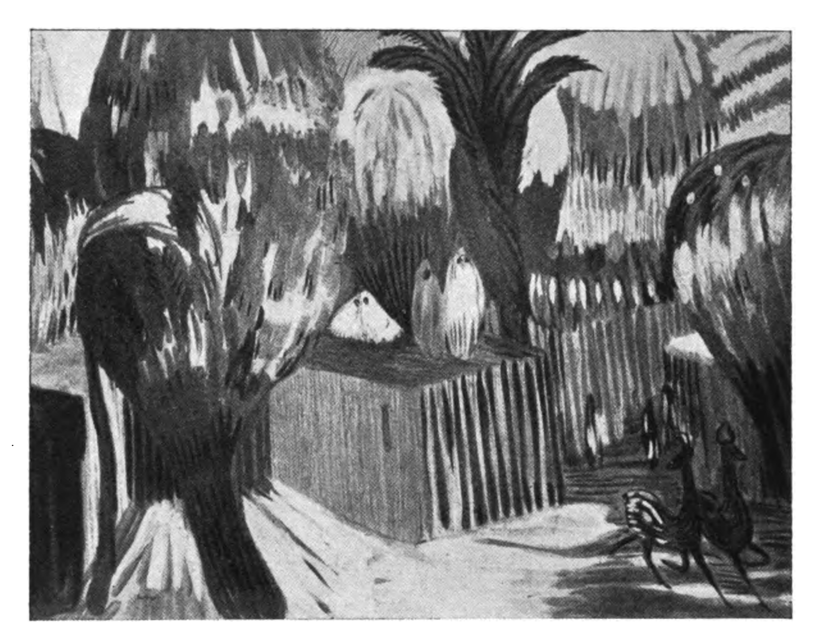
M. W. Dobuschinskij: Entwurf zum „Teufelsmysterium“
von Alexej Remisow



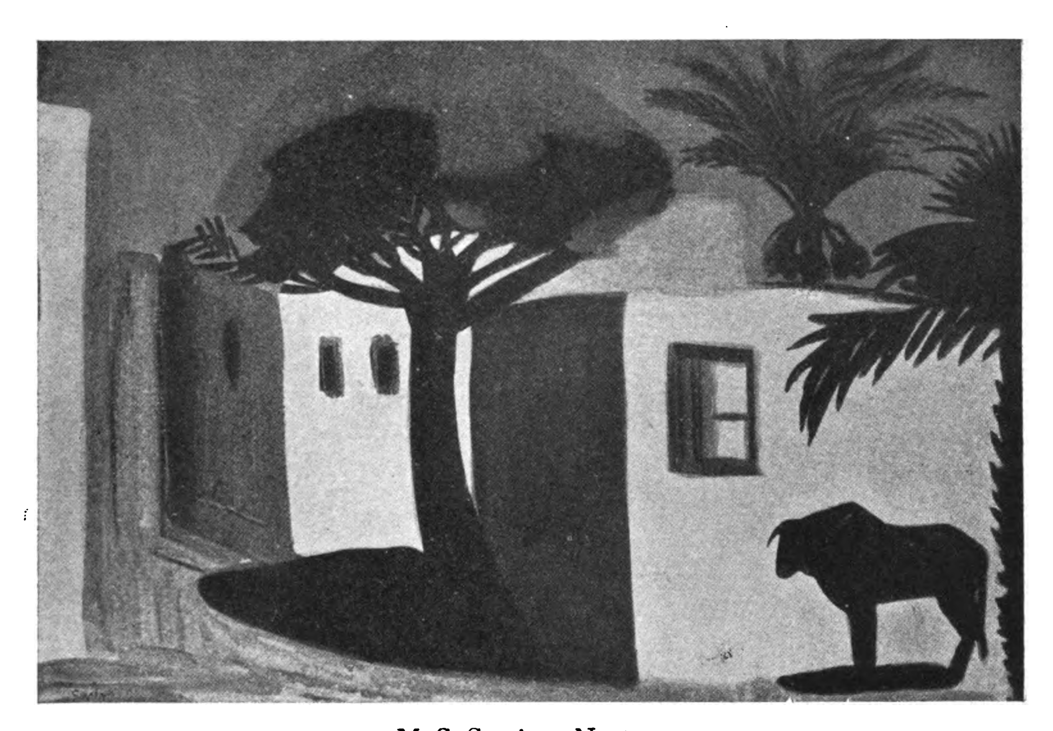
N. N. Ssapunow: Entwurf zu einem Theatervorhang für die Aufführung des „Bürger als Edelmann“ im Petersburger „Intermedienhaus“



N. N. Ssapunow: Entwurf eines Kleides zu „Turandot“



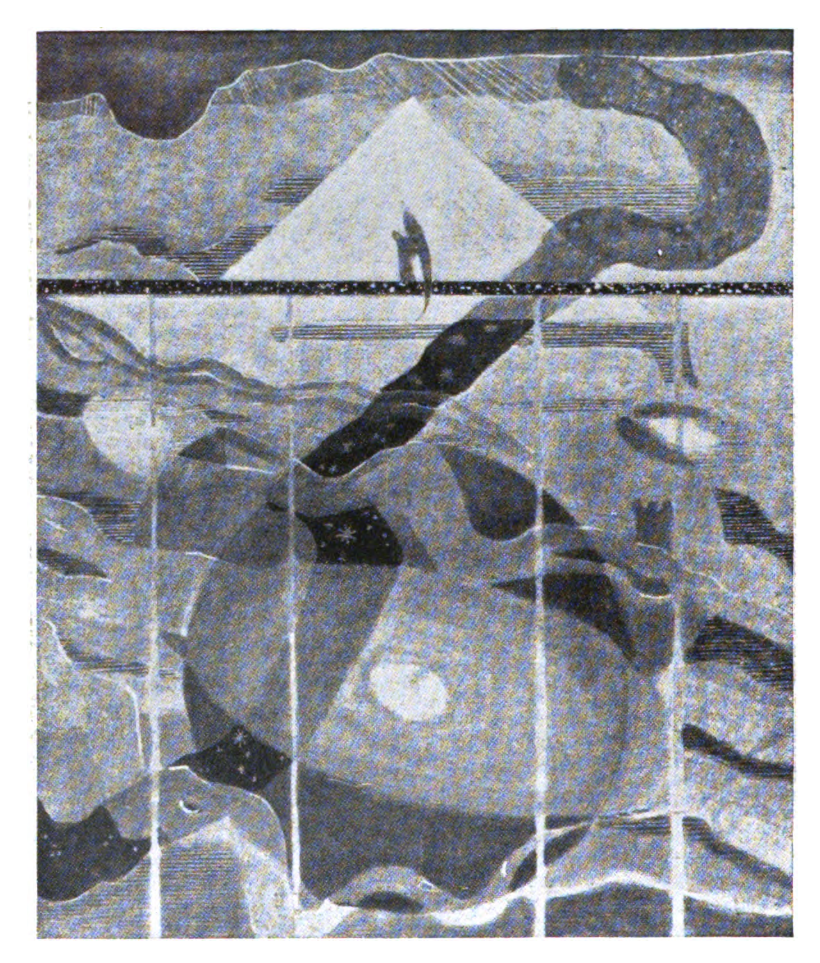
M. S. Ssarjan: Ein heisser Tag



M. S. Ssarjan: Nocturne



W. Masjutin: Radierung

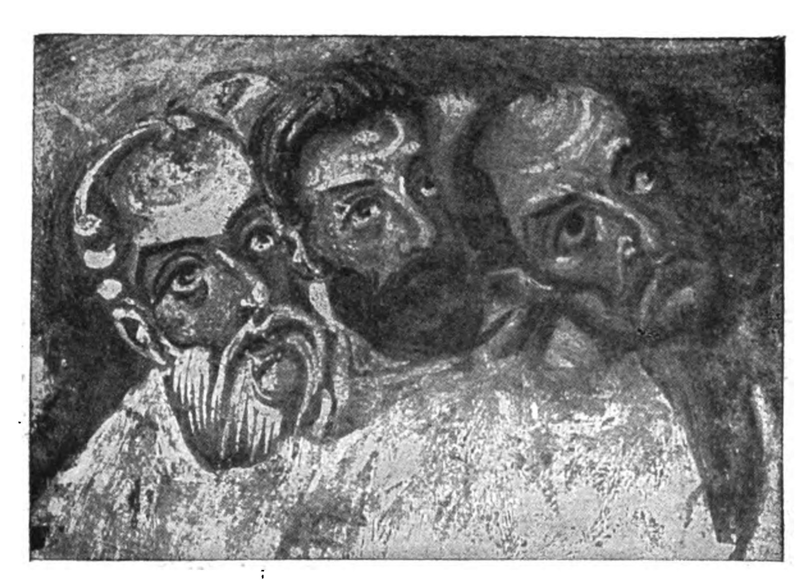


M. Tschurljanis: Sonate „Chaos“. Andante



Andrej Rubljow: Die heilige Dreifaltigkeit (XV. Jahrh.)

Troïze-Sergjew-Kloster bei Moskau



Freske aus Nowgorod (XIV. Jahrh.)

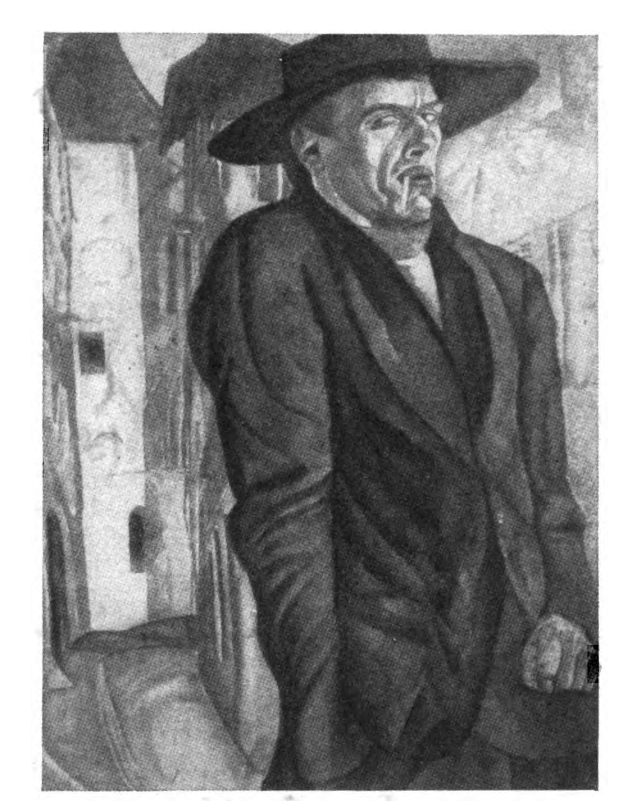


Alexej Jawlenskij: Kopf

(Goltz-Galerie)



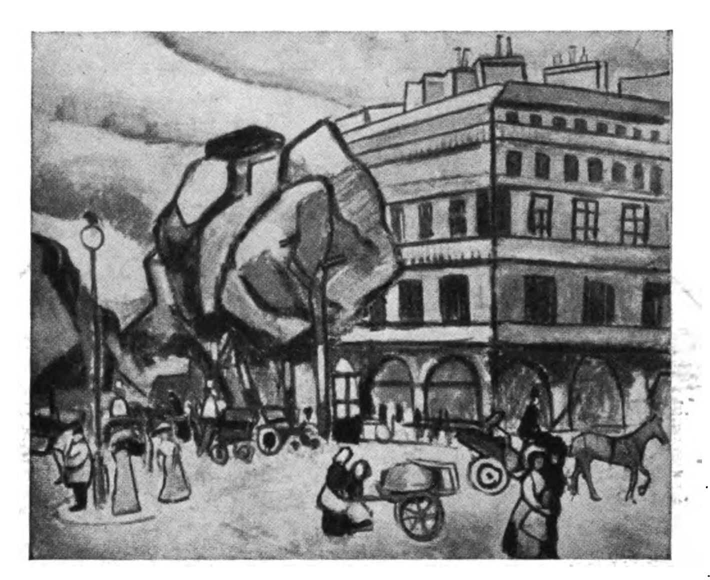
Boris Grigorjew: Federzeichnung (1919)



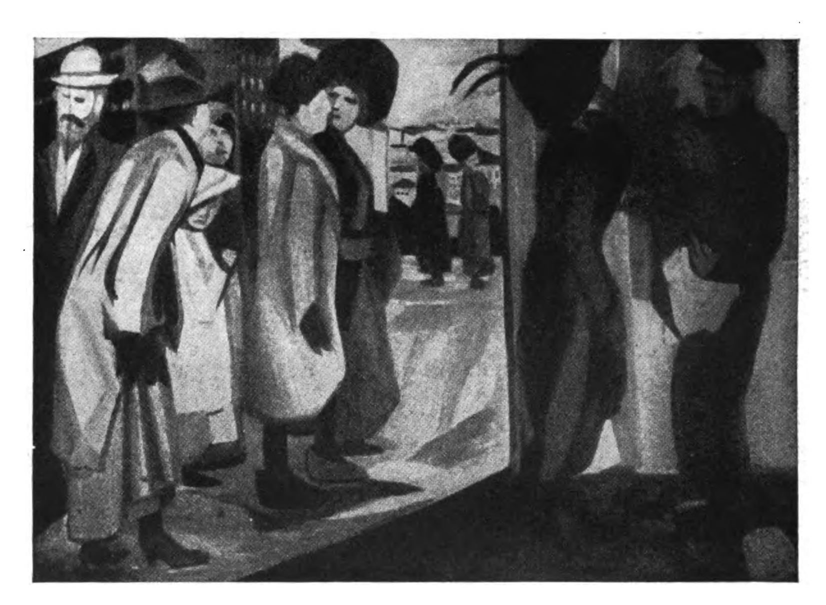
Boris Grigorjew: Ein Russe



J. J. Maschkow: Stilleben



A. A. Morgunow: Paris



N. S. Gontscharowa: Die Stadt im Sommer



N. S. Gontscharowa: Russische Bäuerinnen



A. W. Lentulow: Studie



N. Kulbin: Sappho



Marc Chagall: Russland, den Eseln und den Andern

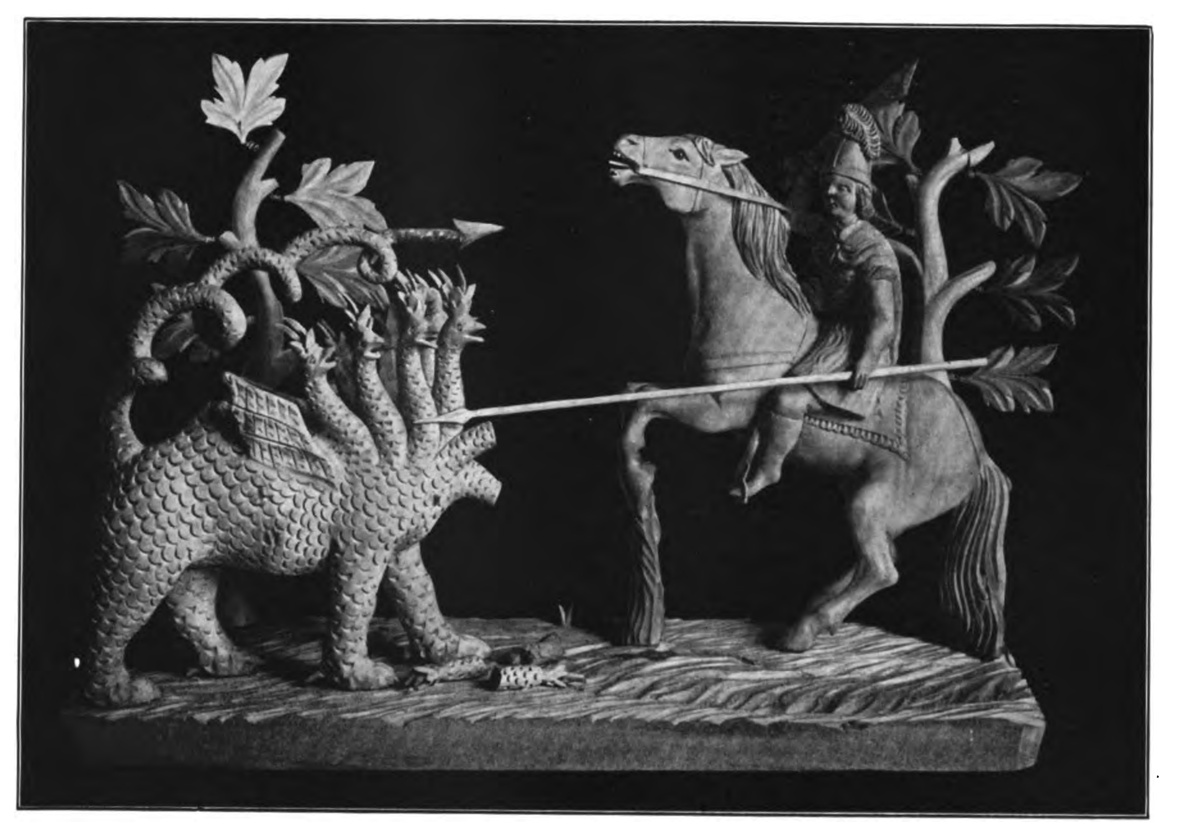
(m. Gen. d. Kunstausstellung „Der Sturm")



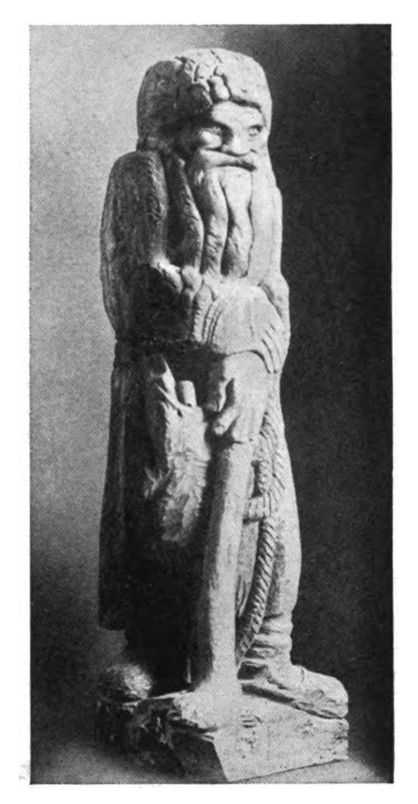
W. W. Kandinskij: Komposition



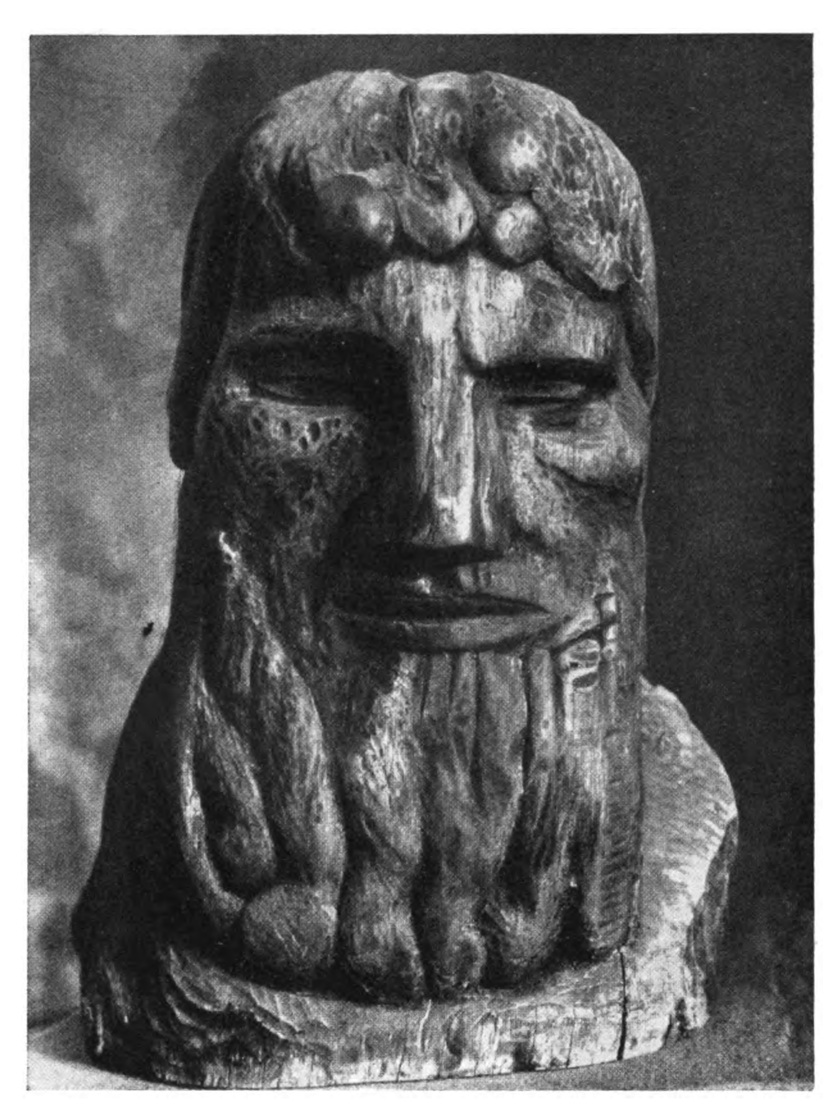
Olga Rosanowa: Der Hafen



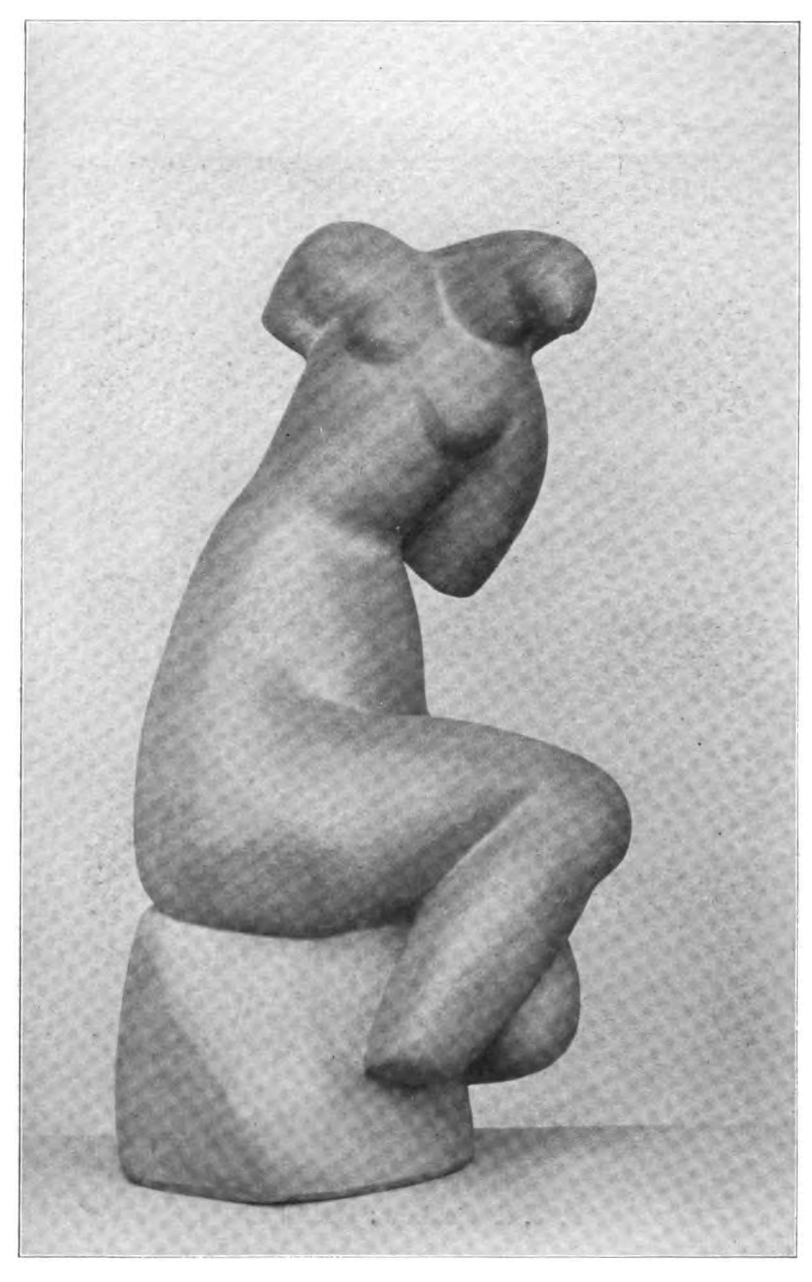
Russische Volksplastik



S. T. Konjenkow: Der alte Waldgeist



S. T. Konjenkow: Der Blinde



Alexander Archipenko: Plastik

(Goltz-Galerie)



Alexander Archipenko: Frau



Alexander Archipenko: „Frau im Sessel“

(Skulptomalerei, Eisen und Holz)



Nach einer Erinnerungsskizze von K. Umanskij

Druck von Dr. C. Wolf & Sohn, München.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00756 8358



